

Міністерство освіти і науки України
Міністерство культури України
Київський національний університет
культури і мистецтв
Науково-дослідний інститут
Кафедра філософії

ФІЛОСОФІЯ ТЕКСТУ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

МАТЕРІАЛИ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

29 березня 2019 р.

Київ 2019

УДК 101.1:002.1 (043.2)

Редакційна колегія: Кириленко Катерина Михайлівна - доктор педагогічних наук, доцент; Бойко Людмила Павлівна - кандидат педагогічних наук, професор; Гурбанська Антоніна Іванівна - доктор філологічних наук, професор; Добродум Ольга Вікторівна - доктор філософських наук, професор; Кундеревиц Олена Вікторівна - кандидат філософських наук, доцент; Трач Юлія Василівна - кандидат педагогічних наук, доцент; Бенюк Олеся Богданівна - кандидат філософських наук; Спрогіс Катерина Анатоліївна - редактор.

Рекомендовано до друку

*Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 41 від «01» березня 2019 р.)*

Всеукраїнську науково-практичну конференцію «Філософія тексту в сучасній культурі» зареєстровано Міністерством освіти і науки України відповідно до листа Інституту модернізації змісту освіти № 22.1/10-123 від 16.01.2019

Філософія тексту в сучасній культурі: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 29 березня 2019 р. – Київ : КНУКіМ, 2019. – 214 с.

Автори опублікованих статей несуть повну відповідальність за достовірність викладеного матеріалу, за правильне цитування джерел та посилання на них та за інші відомості, подані в статтях.

Думки авторів можуть не збігатися із позицією упорядників та редакторів.

© Київський національний університет
культури і мистецтв, 2019

ФІЛОСОФІЯ ТЕКСТУ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

ЗМІСТ

Borodenko O.

Local text as a subject of philosophical analysis.....8

Dibrova V.

The category of objection in philosophy and logistics.....12

Бенюк О. Б.

Мистецтво як текст у філософській герменевтиці.....14

Беценко Т. П.

Герменевтичний підхід до філологічного
аналізу художнього тексту: предмет, мета і завдання.....18

Бєлов Д. О.

Комікс: мистецтво креалізованого тексту.....23

Булига К. Б., Булига О. А.

Гіпертекст в контексті третьої хвилі інтернету.....26

Гардабхадзе І. А.

Аугментація семантики тексту у цифровій
проектній культурі.....32

Гончарова О. М.

Філософія тексту Цицерона в культурі Давнього Риму.....36

Гуменюк Т. К.

Нова чуттєвість «commencement de siècle»
як феномен культури: світоглядні
настанови й художньо-естетичні виміри.....40

Гурбанська А. І.

Філософський дискурс сучасної української прози.....47

ФІЛОСОФІЯ ТЕКСТУ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Давидова К. О.

Дизайн друкованої привітальної листівки в Україні кінця
XIX – початку XX ст. як об'єкт культурної спадщини.....52

Дев'ятко Н. В.

Зміна світоглядних парадигм: культура
проти антикультури.....56

Добродум О. В.

До питання про методологію інтерпретації текстів.....61

Доброносова Ю. Д.

Епістолярний дискурс Василя Стуса як простір
засвідчення процесу самоактуалізації особистості.....65

Донченко Н. П.

Концепція створення сценарію як
літературної основи сучасних естрадних форм.....70

Дубина М. М.

Сенсово-змістові трансформації драматургічного
тексту в процесі створення сценічної постановки.....75

Желєзняк С. В.

Звукова скульптура: синтетичне культурне явище.....79

Журавель-Змєєва Л. С.

Народна, технічна й наукова термінологія художнього
текстилю у фаховій літературі.....82

Зінчина О. Б.

Діалогічність медійних текстів.....86

Кириленко К. М.

Розширення меж філософського тексту як вияв
інноваційних тенденцій сучасної науки.....91

ФІЛОСОФІЯ ТЕКСТУ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Кириченко М. С.

Кіно як текст: кіно-філософські джерела
історико-філософського дослідження
кіно-переформатування реальності.....95

Кононенко Т. П.

Текстуальність української філософської словесності.....98

Конюкова І. Я.

До розуміння значення тексту в діловому листуванні
та політичному виступі: теоретичний дискурс.....102

Корецький С. М.

Текст як ознака етнічної ідентифікації та
самоідентифікації.....105

Кривуля П. В.

Актуальність міждисциплінарних досліджень
в інтерпретації СП-текстів як ситуаційної
ідентифікації жанрів діяльності.....108

Кудря І. Г.

Роль контексту в інтерпретації тексту і формуванні
дискурсу.....115

Кундеревич О. В.

Ранні семіотичні уявлення та особливості
сповідального жанру в творчості Аврелія Августина.....119

Лігус О. М.

Творчі форми осмислення поетичного тексту в
сучасній мистецькій освіті.....123

Лосик О. М.

Лінгвoseміотичні особливості філософського тексту
у французькому постмодернізмі.....126

ФІЛОСОФІЯ ТЕКСТУ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Магаліс О. В.

Утілення традицій української народнопісенної
вербально-образної сюжетики в творчості
С. Павлюченка.....131

Мотько А. О.

Бібліотека як осередок збереження документної
культурної спадщини.....135

Пацунов В. П.

Метаморфози тексту в полоні слова.....138

Підвойний В. М.

Культурно-національний потенціал бібліотеки-колекції
Агатангела Кримського НБУВ.....143

Підгорбунський М. А.

Нотовані збірники православної церкви – культурна
спадщина українського народу.....148

Пітцик В. Ю.

Трансформація рекламного тексту.....154

Полякова Т. І.

Правопросвітництво тексту.....159

Радіонова Л. О.

Міський текст і ракурси його інтерпретації.....162

Рой Є. Є.

Символізм мистецтва ікебани – важлива складова
традиційної японської культури.....167

Сидоровська Є. А.

Смислові модифікації поняття «життєвий світ» у
філософських текстах межі ХІХ – ХХ ст.....174

ФІЛОСОФІЯ ТЕКСТУ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Тімофєєва К. О.

Епістолярна спадщина Пантелеймона Куліша
через призму інтертекстуальності
(на прикладі цитат і алюзій).....180

Трач Ю. В.

Текст і гіпертекст у сучасному суспільстві.....183

Труфанова А. О.

Поетичність у творах М. Гайдегера.....186

Федоренко О. Ю.

Наукові дослідження дозвілля як засіб трансформації
тексту культурної спадщини.....192

Федотова О. О.

Особливості культурологічної інтерпретації текстів
з історії культури.....196

Чуботіна І. М.

Чоловічий образ у модних виданнях
1960–1970-х рр. в Україні.....200

Шелест Т. С.

Філософські ознаки тексту на сторінках
бібліотекознавчих періодичних видань.....205

Шкляренко Ж. В.

Перформанс: розширення комунікативної парадигми
просторово-часових видів мистецтва.....207

Borodenko Oleh,

PhD (Philosophy), Senior Lecturer, department of sociology,
Faculty of Political Sciences,
Petro Mohyla Black Sea National University

LOCAL TEXT AS A SUBJECT OF PHILOSOPHICAL ANALYSIS

The «linguistic turn», which took place in the philosophy of culture in the last century, made the problem of text as a philosophical and cultural phenomenon urgent. The role of sign-symbolic structures in many areas of culture (from the culture of everyday life to global culture) has increased significantly. In this context, the use of interdisciplinary approaches becomes particularly important. This makes it possible to look at a lot of problems in a new way. Structuralism and poststructuralism, for example, made extensive use of interdisciplinary connections – between philosophy and linguistics, psychoanalysis, literary theory, and cultural studies.

8

In connection with the above, it is interesting to refer to such a scientific category as a local text. In recent decades (since about the 1980s), this concept has been actively interpreted and evaluated in the cultural and philological sciences. A number of interesting studies on the cultural specifics of cities (Paris, New York, Kiev, etc.) and regions as some texts took place in the West (Berleant, Nora, Paasi, Pearce, Smith-Peter et al.), as well as in the post-Soviet space (Abashev, Evtukhov, Mezhuyev, Toporov). In Ukraine, this issue is studied, in particular, in the framework of the project «Local history», launched in 2013 in Lviv.

French historian Pierre Nora defines local text as a «place of memory» [7, 39]. He emphasizes that «our interest in lieux de memoire where memory crystallizes and secretes itself has occurred at a particular historical moment, a turning point where consciousness of a break with the past is bound up with the sense that memory has been torn-but torn in such a way as to pose the problem of the embodiment of memory in certain sites where a sense of historical continuity persists. There are

lieux de memoire, sites of memory, because there are no longer milieux de memoire, real environments of memory» [6, 7].

A place of memory is a complex interweaving of historical events, symbols, biographies of people and texts associated with a particular place, localized in space (that is, with locality). The place of memory is the meeting geography with the breath of modernity, history with narrative, the fate of certain people with sociality. Memory connects all this into a tight knot, placing it in a certain place.

At the same time, Nora distinguishes between memory and history: «Memory puts a remembrance in the sacred, the history expels it from there, making it prosaic ... Memory is rooted in a particular, in space, gesture, image and object. History is not attached to anything other than the temporal lengths, evolution, and relations of things. Memory is absolute, and history knows only relative. In the heart of the history, destructive criticism works against spontaneous memory. Memory is always suspicious of a history whose true mission is to destroy and oust it. History is the delegitimization of a past» [4, 20].

The concept of places of memory goes back to the theory of collective memory of Maurice Halbwachs, who worked on the border of philosophy and sociology in the first half of the 20th century. For Halbwachs, memory is a cultural-historical phenomenon, which is based not on external attributes (monuments, archives, historical symbols, etc.), but a dynamic complex of experiences, events, and impressions localized in space and time [5].

The local text is a combination of discourses, in the center of which there is a certain locus, this is the «image of a place» (definition by Yu. Sorochan). Localization (both in space and in time) is one of the main, fundamental characteristics of this phenomenon. We do not set the task to consider the local text phenomenon comprehensively. We would like to draw attention only to its individual properties, which allow us to define a local text as a philosophical phenomenon, an object of philosophical research:

1. The space-time arrangement brings the local text closer to the chronotope. In the definition of M. Bakhtin, the chronotope is «time-space», «interrelation of temporal and spatial relations» [1, 234]. According to Bakhtin, time and space pass and flow into each other, becoming one whole (space-time): «Here the time is condensed, compacted, becomes artistically visible; space is intensified, drawn into the movement of time, plot, history. Signs of time are revealed in space, and space is comprehended and measured by time» [1, 235]. The concept of chronotop has long been not only a category of literary criticism, but also a philosophical category. Therefore, consideration of the local text as a chronotope takes us to the level of philosophical analysis.

2. Another important point that we want to draw attention to is the perception and evaluation of the locus in the text as heterotopia. According to M. Foucault, heterotopias are «places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality» [3, 22]. Heterotopia is a semi-mythical, semi-sacred place located in reality and at the same time as if anywhere else, on the border of reality and consciousness (mirror, prison, train, hotel, memorial, battlefield, psychiatric clinic, etc.). The property to have several real and ideal layers, which are superimposed on each other and intersect, brings together the local text with heterotopia.

3. Finally, there is another aspect that needs to be highlighted: this is the discourse of memory in non-classical and post-non-classical philosophy. This discourse goes back to H. Bergson («Matter and memory», 1896) and is especially actively developed by P. Ricoeur. Bergson considers «two kinds of memory». One of them «registers in the form of memory images all the events of our daily life as they unfold; it does not miss any details and leaves each fact, each gesture its place and its time»; «we resort to it whenever we go up the slope of our past life to find some particular image there...» [2, 88-89]. Another kind of our memory - «always striving for action, located in the present and having only the future in mind ... - is rather a habit sanctified by memory than memory itself...» [2,

89]. The first kind of memory embodied in the narrative and transformed into a text is, in our opinion, quite legitimate to call a local text.

In the phenomenological hermeneutics of Paul Ricoeur, thematically close to Gadamer's hermeneutics, memory and oblivion are analyzed not only as phenomena of human subjectivity, but also as historical phenomena. Moreover, the text in Ricoeur plays the role of a kind of «intermediary» between the subject and the object. The text is a field of intersection of discourse and interpretations, a particular locus that can be called a prototype, an idea of any local text [8, 95-110]. Ricoeur, developing and deepening the metalinguistic and metapsychological understanding of the text, significantly enriches its functional diversity and dialectical potential [8, 95-110]. All this allows to perceive the text, including the local text, not only as a field of discourse, but also as a field of dialogue, collisions of various meanings and interpretations, as well as fundamental ontological, anthropological and epistemological concepts and their specific manifestations at the local level.

Summarizing the above, we would like to emphasize that the local text, despite the fact that it is a relatively recent phenomenon of humanitarian discourse, has a powerful scientific and methodological potential, it is an important and promising area of philosophical research.

11

List of references

1. Bahtin, M., *Formyi vremeni i hronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike* [Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics] / Mihail Bahtin. – In: Bahtin, M. *Voprosyi literaturyi i estetiki. Issledovaniya raznyih let* [Questions of literature and aesthetics. Studies of different years]. – Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1975. – S. 234-407.
2. Bergson, H. *Matière et mémoire* / Henri Bergson – Paris: Librairie Félix Alcan, 1896. – 301 p.
3. Foucault, M. *Of Other Spaces* / Michel Foucault. – In: *Diacritics*. – Vol. 16, 1. Spring 1986. – Translated from the French by Jay Miskowicz. – P. 22-27.
4. *Frantsiya-pamyat* [France-memory] / P. Nora, M. Ozuf, Zh. de Pyuimezh, M. Vinok; [per. s fr. D. Hapaeva]. – SPb.: Izdatelstvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 1999. – S. 17-50.

5. Halbwachs, M. Les cadres sociaux de la mémoire / Maurice Halbwachs. – Paris: Presses Universitaires de France, 1952.

6. Nora, P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire Author(s) / Pierre Nora. – In: Representations, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory (Spring, 1989), pp. 7-24.

7. Nora, P. Problematika mest pamyati [Places of memory problems]; [per. s fr. D. Hapaeva] // Frantsiya-pamyat [France-memory]. SPb.: Izdatelstvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 1999. – S. 17-50.

8. Ricoeur, P. Interpretation theory: Discourse projected by a discourse, the kind of life world it offers. and the surplus of meaning. Fort Worth / Paul Ricoeur. – Texas Christian University press, pp. 95-110.

Dibrova Valentina,

Ph.D. in Philology,

Associate Professor of the International Relations Department

Kyiv National University of Culture and Arts

THE CATEGORY OF OBJECTION IN PHILOSOPHY AND LOGISTICS

12

The purpose of the thesis is to investigate the category of objection from the point of philosophy and logistics. The category of objection is explored as one of the forms of human thinking, which testifies to the high level of its consciousness in comprehension of the being phenomena, which is one of the most important language categories, without the use of means which today it is impossible to imagine a full-fledged human communication in any language. **Methodology of investigation** consists in determining the meaning of the objection category in philosophy and logistics. The ontological significance and functional activity of the category of negation, which finds expression in the systems of all natural languages, gives researchers the reason to attribute objections to language universals (L. Barkhudarov, V. Bondarenko, O. Eispersen, etc.) as such functional semantic entities, which are predetermined by the desire of man to differentiate (first and foremost, by negation) the phenomena of being and the reflection of this process in the language [2,3,4].

The unusual breadth of the notion of negation is clarified

by the famous statement of B. Spinoza «*omnis determinatio est negatio*» («any definition is a denial»). Inclusion in each negation definition of the complex of something uncertain makes it possible to understand the negation as an important element of objective reality, «the interconnection moment» in nature, society and thought. Inclusion in each definition of the negation in the complex of something uncertain makes it possible to understand the negation as an important element of objective reality, «the moment of interconnection» in nature, society and thought. **Conclusions.** The negation, forming the subsystem of opposition and acting as a way of reflection of being, is at the same time a phenomenon that reflects the correlation between language and thinking. It is this property that predetermines interest in the study of negation as a conceptual philosophical and logical-grammatical category. By looking for their own approach to the study of negation, each science treats this phenomenon in its own way in the context of the peculiarities of a particular science.

The question of the opposite relation and contradictory concepts relate to the times of the ancient Greek philosopher Aristotle [1]. However, today the negation remains a phenomenon that is not subject to a simple and unambiguous definition and requires a comprehensive description.

13

List of references

1. Aristotle. Collection of compositions / Aristotle. - M.: Thought, 1976-1983 (Philosophical Heritage).
2. Barhudarov L. S. Essays on the morphology of modern English language / L. S. Barhudarov. - M.: Higher school, 1975. - 156 p.
3. Espersen O. The Philosophy of Grammar / Otto Espersen. - M.: P. Of foreign. Lit., 1958. - 404 p.
4. Bondarenko V. N. Denial as logical-grammatical category / V. N. Bondarenko. - Moscow: Nauka, 1983. - 212 p.

Бенюк Олеся Богданівна,

кандидат філософських наук,
старший викладач кафедри філософії
Київського національного університету
культури і мистецтв

МИСТЕЦТВО ЯК ТЕКСТ У ФІЛОСОФСЬКІЙ ГЕРМЕНЕВТИЦІ

У сучасному філософському дискурсі поняття тексту сягає далеко за межі свого первинного сенсу. Похідний від латинського «textus», що дослівно означає «тканина» або «з'єднання», цей термін традиційно позначає писемний твір. Проте з розвитком у другій половині ХХ ст. постструктуралістських та герменевтичних досліджень сфера застосування поняття «текст» значно розширилася. Відтоді поняття тексту, активно задіяне до «позатекстуального» дискурсу, торкається проблем соціально-філософських, культур-філософських, історико-філософських, естетичних та інших. Історичні події, соціальні феномени, культурні артефакти, соціо-культурні норми, мистецькі та інші явища представники філософської герменевтики інтерпретують як тексти, застосовуючи при цьому універсальний метод герменевтичного дослідження.

Герменевтика як мистецтво тлумачення та інтерпретації текстів має давню історію. Філософська герменевтика як напрям сучасної філософії розвинула проблему розуміння текстів до проблем розуміння історичного, духовного, культурного життя людини. Розмірковуючи про перспективи й можливості герменевтичного методу пізнання, німецький філософ Г. Г. Гадамер у своїх працях стверджував, що завдання герменевтики не обмежується інтерпретацією текстів. Герменевтичний метод представлений як універсальний метод, що здатен допомогти людям, спільнотам, культурам досягти взаєморозуміння.

«Прочитати» як текст, сприймати та інтерпретувати як текст можна будь-які культурні та мистецькі феномени. Теоретик герменевтики, філософ М. Гайдеггер стверджу-

вав: «Відповідно, герменевтика, в певному сенсі розширена, може означати і методологію будь-якої інтерпретації, зокрема інтерпретації творів образотворчого мистецтва» [7, 278]. Цю ідею втілив і розвинув у своїх працях Г. Г. Гадамер. Мистецький твір як текст, який піддається пізнанню та інтерпретації за допомогою герменевтичного методу, представлено у таких творах мислителя, як «Істина і метод», «Актуальність прекрасного», «Естетика і герменевтика», «Мистецтво і наслідування» та інших.

Для того, щоб побачити, як працює герменевтичний метод пізнання в контексті особливостей сприйняття та розуміння мистецтва, потрібно з'ясувати, як Г. Г. Гадамер пояснює суть мистецького твору. Твір мистецтва постає як достатньо самостійна, функціональна одиниця, яка попри свою залежність від автора та реципієнта, має власне буття, «власну сучасність». Мистецький твір здатен долати історичні обставини, культурні розбіжності, часові розмежування і знаходити свого глядача, слухача, читача. «Твір мистецтва дає інформацію сам про себе» [2, 7], сам представляє себе, впливає на реципієнта, тобто, на думку Г. Г. Гадамера, його можна інтерпретувати як текст, котрий промовляє до глядача крізь простір і час.

Герменевтична інтерпретація мистецького твору ґрунтується на ідеї вкрай умовної його прив'язаності до тих витоків, що мистецтво формують. Мова йде не лише про соціокультурний простір, у межах якого твориться мистецтво, але й про автора як ідейного натхненника, як творця. Сутність мистецького твору є значно ширшою за ті ідеї, що вкладає в нього митець. Саме тому Г. Г. Гадамер веде мову про «власну сучасність», актуальність творів мистецтва, навіть тих, що створені століття чи тисячоліття тому. «Хоч як би автор твору хотів, щоб сучасна йому читацька аудиторія щоразу вважала, що власне буття цього твору саме те, що автор хотів цим твором сказати, твір сягає далеко за історичні обмеження. У цьому сенсі твір мистецтва має позачасову актуальність» [2, 8].

У контексті герменевтичного підходу актуальність означає певну готовність до сприйняття та розуміння текстів

культурних (у широкому сенсі цього слова) та мистецьких зокрема. Мистецький твір має «щось сказати», як пише мислитель, і така його формотворча особливість є принципово важливою ознакою причетності витвору як мистецького тексту до герменевтичного прочитання: «... якщо твір мистецтва щось нам каже і якщо цим сказаним він зумовлює все те, що ми повинні зрозуміти, то ця його здатність – не метафора мистецького твору, а його добра й реальна суть. Але саме в такій функції твір мистецтва і виступає предметом герменевтики» [2, 9].

Від найдавніших своїх витоків герменевтика є мистецтвом витлумачування, пояснення текстів. І, попри утвердження новаторських ідей філософської герменевтики, цей її первинний сенс актуальний і досі. Витлумачення різноманітних смислових матеріалів (культурних цінностей, традицій, накопиченого досвіду в різних сферах соціокультурної діяльності людини) відбувається через мову і через тексти. При цьому, наголошує представник філософської герменевтики П. Рікер, «герменевтика не обмежується ні проведенням об'єктивного структурного аналізу текстів, ані суб'єктивною екзистенціальною характеристикою авторів цих текстів; основним предметом її дослідження залишаються світи, що відкривають ці автори і тексти. Лише зрозумівши світи, реальний і можливі, відкриті за допомогою мови, можна зрозуміти самих себе» [6].

Тож упевнено можна стверджувати, що мова мистецтва, незалежно від того, чи прив'язаний твір до мовної, текстової основи, чи ні, є тим, заради чого мистецький твір існує. Завдяки їй мистецький твір може мовити до свого реципієнта, повідати своє «щось», виявити свою сутність і «власну сучасність», стати зрозумілим. У такий спосіб мистецький твір «потрапляє в сферу безпосередніх завдань герменевтики» [2, 11]. Відповідно завдання реципієнта – бути готовим до сприйняття, бажати зрозуміти мовця, незалежно від того, ким чи чим він є. Як стверджує Г. Г. Гадамер, зусилля щодо розуміння твору керовані очікуванням змісту. Така взаємна налаштованість «мовця», себо тексту, та реципієнта безпосередньо вказує на круговий цикл розуміння, так

зване герменевтичне коло. Розуміти ціле через частини і частини через ціле – це герменевтичне правило мистецтва античної риторики стало правилом мистецтва розуміти. У ньому завуальовані моменти очікування смислу та готовності до його уточнення й поглиблення. «Той, хто хоче зрозуміти текст, скорше всього готовий дати щось сказати. Тому герменевтично навчена свідомість має бути первісно сприйнятливою до іншості тексту. Така сприйнятливність містить у собі періодичне заперечення власних попередніх думок та упереджень» [3, 58].

Герменевтична інтерпретація особливостей естетичного сприйняття мистецького твору наголошує на своєрідній комунікації, що налагоджується між твором/текстом та реципієнтом. При цьому відбувається не лише розкриття сутності мистецького твору, з одного боку, та пізнання, розуміння людиною, котра сприймає мистецький твір, з іншого. Г. Г. Гадамер звертає увагу на те, що в процесі такої комунікації відбувається унікальна за своєю важливістю подія: у процесі естетичного сприйняття реципієнт «зустрічається із самим собою», формує, змінює, розвиває свій світогляд. «Проте як зустріч із самим собою, як втаємниченість, яка передбачає вивершуваність над тим, що уже відоме, мистецький досвід – це досвід у справжньому розумінні цього слова і мусить щоразу розв'язувати завдання, яке ставить досвід взагалі: інтегрувати мистецтво у систему власного орієнтування в світі і в систему розуміння самого себе. Саме це витворює мову мистецтва так, що вона промовляє до інтимного розуміння кожного, і вона робить це щоразу по-сучасному й через свою власну сучасність. Так, саме сучасність твору мистецтва дає змогу творові говорити» [2, 13].

Тлумачення мистецьких творів та естетичних процесів через і за допомогою поняття тексту виявило себе не лише в теоретичній, естетико-філософській площині. Мистецька практика ХХ ст. багата на мистецькі твори, об'єднання, проекти, що виявляють себе в концептуальному, текстовому обґрунтуванні, незалежно від того, до якого виду мистецтва належать. Починаючи від художньо-естетичних кон-

цепцій модернізму, а надто в мистецтві епохи постмодерну текст є і засобом інтерпретації, і засобом творення, і метою творення, і об'єктом заперечення. Тож сучасна мистецька практика тісно пов'язана із філософським поняттям тексту.

Список використаних джерел

1. Барт Р. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: ЛІТОПИС, 1996. – С. 380–384.
2. Гадамер Г.Г. Естетика і герменевтика / Герменевтика і поетика/ Вибрані твори/ Пер. з нім. – К.: «Юніверс», 2001. – С. 7–15.
3. Гадамер Г.Г. Істина і метод: Пер. з нім. II Т.– К.: «Юніверс», 2000. – 478 с.
4. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; Пер. з англ. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
5. Квіт С. Герменевтика стилю. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2011. – 143 с.
6. Рікер П. Міт як посланець інших світів (Розмова Р. Керні з П. Рікером) / І, №30, 2003: <http://www.ji.lviv.ua/n30texts/riker.htm>.
7. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер; Пер. с нем. – Харьков: «Фолио», 2003. – 503 с.: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/haydegger-butie_i_vremya-8l.pdf.

18

Беценко Тетяна Петрівна,

доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри української мови і літератури
Сумського державного педагогічного університету
ім. А. С. Макаренка

ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ПІДХІД ДО ФІЛОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ: ПРЕДМЕТ, МЕТА І ЗАВДАННЯ

Питання методики герменевтичного філологічного аналізу тексту досі не порушувалося в сучасній дидактиці. Активне поширення ідей герменевтики в гуманітарній галузі, виокремлення літературної та лінгвістичної герменевтик зумовлюють виділення означеного різновиду аналізу.

Мета розвідки – охарактеризувати суть герменевтичного підходу до філологічного аналізу художнього тексту як одного з видів інтелектуально-креативної, евристичної діяльності.

Філологічну герменевтику вчені розглядають як окрему галузь науки, спрямовану на тлумачення глибинного змісту текстів, їхніх перекладів шляхом дослідження структури й семіотичної природи мови, вивчення історичних, філософських, релігійних та інших фактів, пов'язаних із конкретним типом літературного твору [2, 81]. Вона становить поєднання в першу чергу літературної герменевтики й лінгвістичної герменевтики, а також психології, історії, культурології та ін. галузей науки. Якщо літературознавча (літературна) герменевтика зорієнтована насамперед на пізнання й потлумачення літературно-художнього образу, особливостей структури літературно-художнього твору, його змістової, внутрішньої та зовнішньої форми з урахуванням жанрової належності, літературного напрямку тощо, то лінгвістична герменевтика спрямована на виявлення способів слововираження, пояснення розуміння семантики різнорівневих мовних одиниць, актуалізованих для реалізації авторського задуму в творі, істинного (правильного, адекватного) потрактування специфіки авторського мовомислення та мовотворення (їхньої природи, значущості, оригінальності, естетичної вартості). Лінгвістика створює основне підґрунтя для розвитку думки, слугує простором, на якому здійснюється розгортання всіх напрямів авторського задуму, вона є знаряддям для здійснення і літературознавчої, і філософської та ін. герменевтики.

Мета герменевтичного аналізу художнього тексту – витлумачити розуміння його змісту та призначення на основі пояснення обраної автором специфіки текстової діяльності: структури (внутрішньої та зовнішньої організації тексту), композиції, жанрової специфіки, з урахуванням власне особистості автора (його життєпису, стильової манери, належності до літературного напрямку, місця в літературному процесі), інших чинників, що мають безпосе-

редне відношення до адекватного сприйняття: повного й належного розуміння змісту тексту (історичний, філософський, релігійний та ін.), усвідомлення його ваги і значущості як твору мистецтва, що в цілому постає як наслідок інтерпретаційної діяльності адресата.

Досягнення *мети* герменевтичного аналізу художнього тексту можливе завдяки розв'язанню таких завдань:

- навчити розуміти й інтерпретувати художній текст (тематично-ідейний зміст, композицію, систему образів, специфіку різнорівневої мовнообразної його організації);
- навчити розуміти текст як продукт творчої діяльності митця;
- навчити встановлювати істину тексту (пізнавати істину, виражену в тексті) як продуктиві інтелектуально-творчої діяльності; спростовувати можливі фальсифікації; визначати сенс тексту (текстової інформації);
- навчити розпізнавати, знаходити й розв'язувати конфлікти інтерпретацій;
- навчити усвідомлено сприймати текст в єдності його частин; врахувати окреме, часткове як складник цілого й навпаки;
- навчити актуалізувати різноманітні компетенції, необхідні та доцільні для адекватного розуміння текстової інформації; орієнтувати на врахування мовної компетенції як основи для істинного пізнання й витлумачення текстової інформації;
- навчити аргументовано викладати свої думки в усній та письмовій формі, реалізуючи цілісну концепцію герменевтичного філологічного аналізу окремого художнього тексту.

Герменевтичний підхід до філологічного аналізу художнього тексту вимагає поетапного, об'єктивного розв'язання низки спеціалізованих завдань, що цілком узгоджені з науково-теоретичною методологією роботи з текстом, а саме:

- визначивши тему, ідею та мотиви, спробувати пояснити, *чому* автор звернувся до висвітлення такої теми, *що* спо-

нукало його до цього; на що митець звернув увагу і чому, з яких міркувань. Яку ідею утверджує автор із якою метою;

- обґрунтувати доцільність обраного жанру для висвітлення запропонованої тематики, проблематики;
- подати міркування щодо обраної композиції (архітектоніки) твору; з'ясувати, чи відображає композиція задум автора: що вказує на це? Чи керує вона читацьким сприйняттям і як саме, з допомогою яких структурних елементів виділяються найбільш важливі смисли тексту;
- пояснити розуміння значущості/незначущості сюжету твору; охарактеризувати його специфіку; обґрунтувати доцільність, потребу обраного сюжету в літературно-мистецькому жанрі (з огляду на творчість художника, його місце в літературному процесі тощо);
- інтерпретувати розуміння системи образів тексту;
- пояснити наявність інтертекстуальних зв'язків та мотивувати їх призначення (сенс);
- витлумачити позицію героя та автора;
- охарактеризувати просторово-часову організацію тексту: обґрунтувати знаковість художнього континууму для національно-культурного та загальносвітового виміру;
- витлумачити доцільність обраної форми викладу;
- умотивувати добір фонетичних, словотвірних, лексичних, морфологічних, синтаксичних засобів мови для актуалізації змісту твору, пояснити доцільність обраних мовних одиниць, їх відповідність задумові автора;
- інтерпретувати семантику та функції тропів, мотивувати їх використання.

Предметом герменевтичного аналізу художнього тексту є структура змістової організації, внутрішньої та зовнішньої форми художнього твору в аспекті інтерпретаційності.

У процесі герменевтичного аналізу художнього тексту з'ясовується:

- релевантність/нерелевантність обраної тематики, сюжету, композиції, форми оповіді, мовнообразної структури, тропеїстики тощо;

- актуальність/неактуальність (тобто важливість, потреба, злободенність) текстової інформації;
- умотивованість/неумотивованість зовнішньої та внутрішньої організації тексту як єдиного семіотичного цілого;
- традиційність/новаторство (оригінальність) у текстотворенні на всіх його рівнях;
- прозорість/прихованість змісту, семантики (тексту, образів, мовних структур та ін.);
- поверховість/глибинність змісту, семантики (текстової інформації, ідейно-тематичного змісту, образів, мовних конструкцій та ін.);
- потреба/відсутність потреби (у текстах такого жанру, у художніх образах, у мовноестетичних структурах та ін.);
- впливовість/невпливовість (тексту в цілому, його ідейно-тематичного змісту, системи образів, мотивів, мовних структур, тропів тощо на сприйняття, емоції, почуття, уяву);
- емоційність/неемоційність (нейтральність) текстової тканини.

22

Отже, пропонований підхід передбачає інтелектуальну творчість, розвиток сприйняття художнього тексту, формування творчої уяви й ін.

Список використаних джерел

1. Рикёр П. Конфлікт інтерпретацій. Очерки о герменевтике/ Поль Рикёр. – М.: Медиум, 1995.
2. Селіванова О. Сучасна лінгвістика. Термінологічна енциклопедія/Олена Селіванова. – Полтава : Довкілля – К. : 2006.

Белов Дмитро Олексійович,

аспірант Київського національного університету
культури і мистецтв;

науковий керівник – доктор наук із соціальних
комунікацій, доцент Гранчак Т. Ю.

КОМІКС: МИСТЕЦТВО КРЕОЛІЗОВАНОГО ТЕКСТУ

Креолізовані тексти – це складне текстове утворення, що поєднує вербальні та невербальні елементи. О. Є. Анісімова відзначає, що, «креолізований текст постає складним текстовим утворенням, в якому вербальні і невербальні елементи утворюють єдине візуальне, структурне, смислове і функціональне ціле, спрямоване на комплексний вплив на адресата» [1, 115].

Одним із прикладів креолізованого тексту є комікс, який визначають як послідовність малюнків, які створюють певну зв'язну розповідь, зазвичай із вербальним супроводом у вигляді невеликих вставок. Автор намагається донести до читача думку, ідею за допомогою послідовності кадрів. Саме поєднання вербального і графічного компонентів, взятих у певній послідовності, і передає сюжет коміксу, дає змогу сприймати його як завершену розповідь.

При цьому, якщо у вербалізованих текстах сенси передаються і сприймаються за допомогою слів, з яких утворюються зв'язні речення, то в креолізованих текстах вирішальне значення у сприйнятті тексту має візуальний ряд. Графічний компонент займає, щонайменше, рівну вербальному частину в структурі коміксу. У цьому також полягає принципова відмінність коміксу від книжкових ілюстрацій. Примітно, що близькі до коміксу (в технічному плані) іконографічні жанри (наприклад, естамп) протягом тривалого часу сприймалися у суспільстві як художні, як форми мистецтва (тобто такі, що відповідають естетичним канонам традиційних цінностей), тоді як визнання коміксу як культурно значущого феномену поки що не відбулося. Можливо, що включення вербальної складової в комунікативний простір коміксу навіть ускладнило його

позиції, оскільки утворився симбіоз із кількох складових, без чітких рамок, що уособлюють література та живопис.

Малюнки, за допомогою яких передається зміст коміксів, мають спрощений вигляд, функціонуючи на кшталт символів, які дають змогу «зчитати» зашифровані смисли, а вербальний компонент набуває графічних обрисів. За Ю. Лотманом, синкретична словесно-зорова форма коміксу дає змогу говорити, з одного боку, про можливість його проєкції у «площину різних текстів», а з іншого – про його трансформацію під зворотним впливом текстів [4].

Ідея трансляції певних сенсів через їх візуалізацію сягає первісних часів, а розвиток самої «зображувальної мови» розглядається дослідниками як передумова письмової і окремих комунікаційних інструментів. При цьому візуалізація сенсів через графічні зображення вимагає їх зрозумілості, здатності бути «декодованими». Відповідно, універсальні графічні прийоми передачі певних сенсів формувалися з урахуванням психологічних особливостей сприйняття людини. Наприклад, сенс, який має бути акцентованим, вимагає більшого розміру зображення, прагнення передати крик – більшого розміру літер. Навіть така, на перший погляд, незначна деталь коміксів, як балони, також мають певні правила зображення: вони повинні мати виключно форму багатокутника або еліпса. Хвіст-лінія означає пряму мову, в свою чергу, хвіст-бульбашка – думки, кілька хвостів у балона означає мову багатьох персонажів. Використовуються шрифти, схожі на рукописні, і повністю ігноруються машинописні, такі як Times New Roman [3]. Звідси, ми бачимо, що креолізований текст може залежати і складатися від самих незначних, на перший погляд, складових, проте без яких він не матиме повної цілісності.

Символіка коміксів, їх певна стереотипізація, з одного боку, сприяє їх універсальному прочитанню широкою аудиторією, а з іншого – створює підґрунтя для індивідуальних інтерпретацій і трансформації початкових сенсів. Тож комікс варто розглядати не як текст у вигляді послідовності речень, які стоять одне за одним і несуть закінчену думку, а, швидше, як текст, однозначному структурному

поясненню якого, за Р. Бартом, приходиться на зміну множинність інтерпретацій і коментарів, які вплітаються в ту саму тканину. Говорячи про тексти, Р. Барт порівнює їх із тканиною, яка не приховує зміст, а є тим самим сенсом, що породжується сплетенням багатьох ниток [2, 515].

Однією з таких «ниток» є мистецтво автора мотивувати адресата до «прочитання» візуалізованого тексту, іншою – специфіка сприйняття і мистецтво інтерпретації читача, його здатність до «зустрічного» творення сенсів на основі запропонованих автором коміксу впізнаваних символів, готовність до внутрішніх трансформацій під впливом осмисленого. Л. Левчук зазначає, що «сприйняття мистецтва можна розцінювати не як додаток до загальних існуючих теорій, в яких розкривається сутність мистецтва, і не як розрізнені емпіричні факти почуттєвого, соціологічного, психологічного чи якогось іншого характеру, виявлені у взаємозв'язках людської діяльності і мистецтва, а як самодостатню, науково і методологічно обґрунтовану органічну частину філософії культури, всезагальних ідей філософської естетики» [3]. У такому контексті комікс можна розглядати як синкретичне мистецтво творення тексту автором і адресатом у певному культурному просторі.

Список використаних джерел

1. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов). М.: Academia, 2003. 128 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. Перевод с фр. яз., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва: Прогресс, 1989. 619 с.
3. Богдан и Алекс Hatchette. Функции текста и баллона в комиксе. Webcommunity. URL: <http://webcommunity.net/blog/comicraft/1853.html> (дата звернення: 12.02.2019).
4. Левчук Л. Т., Кучерюк Д. Ю., Панченко В. І. Естетика: підручник. Київ: Вища школа, 1997. 399 с. URL: <http://studentbooks.com.ua/content/view/1451/76/1/1/> (дата звернення: 12.02.2019).
5. Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллинн, «Александра», 1992. С. 198.

Булига Костянтин Борисович,

кандидат технічних наук,
доцент кафедри комп'ютерних наук
Київського національного університету
культури і мистецтв;

Булига Олена Анатоліївна,

старший викладач кафедри інформаційно-аналітичної
діяльності та інформаційної безпеки
Національного транспортного університету

ГІПЕРТЕКСТ В КОНТЕКСТІ ТРЕТЬОЇ ХВИЛІ ІНТЕРНЕТУ

За аналогією третьої хвилі постіндустріального суспільства Е. Тоффлера [1] відомий ІТ-спеціаліст Стів Кейс розглядає три хвилі розвитку інтернету [2]:

№ хвилі	Період	Назва	Сутність
1	1985-1999	Становлення інтернету	Закладення фундаменту для онлайн-світу
2	2000-2015	Економічні додатки та мобільна революція	На ґрунті інтернету виростають пошукові, соціальні стартапи, а також стартапи для е-комерції
3	Із 2016	«Інтернет всього»	Усюдишусь підключення до інтернету дозволяє підприємцям змінювати значні сектори реального світу

Інтернет кардинально змінив сучасний світ. Новації XXI століття відкрили можливість доступу до інформації (суспільно і особистісно значущої), але і саму інформацію зробили настільки відкритою, що вона стала чи не стихійним лихом для сьогочасної людини. Визначальним фактором такого сприйняття інформації є спосіб побудови веб-сторінок на основі гіперпосилань із використанням мови

HTML [3]. Вираз «світ як текст» на рубежі століть сприймається не просто як постмодерністське висловлювання, а й отримав матеріальне втілення. Сучасна людина живе в світі тих текстів, у різноманіття яких вона занурена. Медіа в широкому розумінні набуло особливої влади над суб'єктом ХХ-ХХІ ст.

Культура рубежу значно вплинула на молоде покоління. Воно відрізняється мисленням і сприйняттям реальності в умовах постійного потоку інформації. «Кліпове мислення» має не тільки негативні характеристики, але й несе в собі позитивний початок. Швидкість отримання і обробки інформації дозволяє інакше, ніж раніше, транслиувати сенси і цінності культури, а також визначати ставлення до реальності. Сучасне технізоване покоління молоді в дослідженнях позначається як «покоління М», «покоління інтернету», «покоління net», «покоління Google», «покоління геймерів», «покоління myPod», «покоління D (digital – цифрове)», «покоління нової України». Народились наприкінці минулого століття і виростили в умовах техногенного середовища, вони мають особливу форму сприйняття реальності, яку прийнято визначати як кліпове мислення. У їхньому уявленні світ постає як калейдоскопічна реальність, об'єднана спільним інформаційним простором.

«Вони є обізнаними і досвідченими користувачами в сфері пошуку та дослідження інформації, які вважають за краще асоціативний комплексний підхід у покроковому лінійному навчанні. При вивченні питання вони вибирають короткі відеокліпи, графіки, загальний контекст проблеми, в якому можуть задати питання і миттєво отримати відповідь, що дозволяє їм орієнтуватися в потоці інтернет-інформації» [4]. У цього покоління немає чіткості в структуруванні інформаційного простору: постмодерністський принцип, характерний для гіпертекстової реальності, увійшов у практику покоління М. Занурення людини в інформаційні потоки не вимагає вибудовування сенсових зв'язків усередині: сидячи за комп'ютером або смартфоном можна з легкістю міняти аудіо- і відеоряд. Сприйняття нового базується на ефекті «перегорання сторінки»:

«миттєвість появи інформації робить нас нетерплячими, і ми поспішаємо до наступної сторінки. ... Швидко нова сторінка з'являється перед нами, і зростає наша впевненість, що наступна буде цікавішою, кращою, важливішою, – варто тільки натиснути на кнопку мишки – і то, що прийшло миттєво, також миттєво зникає» [5].

Сьогодні стиль роботи з медіаінформацією характеризується швидким психологічним і емоційним перемиканням, здатністю орієнтуватися в гіпертекстовій реальності та сьогодні, незважаючи на наявність проблеми, пов'язаної зі структуруванням інформації. Як позитивний момент американський психолог Л. Розен відзначив більшу здатність «покоління І» (Internet Generation) до багатозадачності: діти і підлітки ХХІ століття одночасно можуть слухати музику, спілкуватися в чаті, бродити по мережі, редагувати фотки, роблячи при цьому уроки. Зворотний бік таких можливостей – це гіперактивність, неухважність, дефіцит уваги і перевага візуальних символів над заглибленням у текст [6]. Однак при такій мобільності у людини не залишається часу на «зупинку», щоб осмислити інформацію. Фізіологічно, як і психічно, організм сучасної людини працює в режимі постійних перевантажень, не залишаючи можливості зосередитися на духовних цінностях. Такі процеси, як візуалізація, тиражування екранних образів, зниження рівня критичного мислення і пасивне сприйняття, неоднозначно позначаються на становленні і формуванні сучасної людини, яка є активним споживачем культури і її творцем: візуальне нав'язується людині, підпорядковуючи собі способи її мислення, повсякденні практики і стереотипи поведінки.

Зовнішній по відношенню до суб'єкта сучасний світ має високу динаміку змін, задає відповідний стиль поведінки в суспільстві (енергійний, ініціативний, діяльний) і відбивається на способах поведінки в соціально-культурному середовищі, у вибудовуванні комунікативних відносин, на способах самопрезентації. Швидкість внутрішньої реакції суб'єкта на те, що відбувається навколо не збігається із зовнішнім. Підвищена сприйнятливність до інформації веде

до того, що людина реагує тільки на ту, яка необхідна їй найближчим часом. Великі повідомлення і тексти редукуються до формул, схем, моделей та ін. Емоційне напруження, в якому сьогодні перебуває суб'єкт сприйняття реальності, досягається необхідністю активно реагувати на все, що відбувається. Духовне життя сучасного покоління теж перебуває під впливом інформації, і особистісні якості розкриваються через ставлення людини до неї: що вона каже, слухає, дивиться, як вона каже, на які джерела інформації посилається. Інформація визначає портрет суб'єкта сучасної культури.

Подібна заглибленість людини в медіапростір вимагає від неї не тільки психофізичних витрат, але й активної творчої, інтелектуальної діяльності в процесі засвоєння інформаційних потоків. Самостійний пошук інформації, її верифікація та створення свого продукту (тексту) – складне завдання, з яким стикається більшість представників сучасної молоді, в тому числі студенти, незважаючи на те, що вміння працювати з інформацією – ключова компетенція в характеристиці людини епохи медіа. Поверхневність, вузька спрямованість і фрагментарність знань, «кліпове (або клікове) мислення», низький рівень критичного сприйняття і оцінки інформації – ті характеристики, якими зазвичай супроводжується опис способу покоління М. Покоління рубежу ХХ–ХХІ століть від самого народження вчиться «не спати» в умовах медіакультури. Вони активні користувачі інтернету, на просторах якого існує різного роду спілкування і можливості реалізувати себе. Пріоритетним видом комунікації є візуальна: картинки, смайли замінили текстові види комунікації. В умовах «відеократії» сформувався особливий стиль життя молоді рубежу ХХ–ХХІ ст.: стиль спілкування, стиль поведінки, стиль сприйняття інформації і оцінки дійсності. Реакцією на динаміку сучасної дійсності є кліпове мислення. Воно виступає як захисний механізм від інформаційних і психологічних перевантажень. І в цьому його позитивна роль. Сприйняття в стилі «зешпінг» дозволяє людині створювати такі образи, які складаються з уривків інформації і скалок вражень,

не вимагають підключення уваги, рефлексії, осмислення і перебувають у режимі постійного «перезавантаження» і «оновлення» інформації. І це поширюється не тільки на покоління сучасних дітей і молоді, а й на старше. Виключним імунітетом на кліпове сприйняття реальності і кліпове мислення не володіє ніхто, але протистояти йому можна.

Тоффлер, який окреслив феномен «кліпової культури», розглянув і явище «бліп-культури», («blip» - викид сигналу), що означає фрагментарно-мозаїчний характер уявлень про світ, що виникають у постійних споживачів аудіовізуальної електронної інформації в умовах її демасифікації [7]. В результаті, у людини втрачається здатність цілісного сприйняття реальності. Грань між позначеною користю кліпового мислення і його негативним впливом на духовність, гуманістичні цінності і сенси дуже хитка. Медійні технології надають людині швидкі і зручні способи пошуку інформації. У зв'язку з цим відбулася і трансформація її розумової діяльності. Актуальні сьогодні медіа-практики осягнення реальності (інтернет, ТВ, ЗМІ, кіно, соціальні мережі, фото- і відео-трансляції) вимагають особливим чином організованих механізмів трансляції сенсів культури. Вони, в свою чергу, впливають на соціальну комунікацію в цілому і окремі її види. Е. Тоффлер описує простір, де образи, створені не на основі особистих спостережень людини, а на основі вже створених у глобальній мережі інформаційних повідомлень, руйнують «оборону» і уявну модель реальності, приводячи до прискореного витіснення колишніх образів світу, збільшення розумової «пропускної спроможності» і відчуття мінливості, недовговічності одержуваних знань. Великий обсяг інформації, з яким стикається молоде покоління, вимагає від людини проявів таких якостей, як уміння мислити, швидко орієнтуватися в потоках інформації, знаходити необхідне, потрібне і застосовувати отримані знання у своїй практиці, тобто займати активну позицію рефлексії.

Характеристики, які розкривають сутність критичного мислення, запропоновані Д. Клустером [8]. Перша – це самостійність, що виявляється у формулюванні власних

ідей, аргументації переконань та оцінок суб'єктом. Друга – навик узагальненого представлення інформації, що дозволяє оцінювати, порівнювати щось у певному контексті і аргументовано викладати свої думки. Третя – вміння формулювати питання як початок критичної роботи, де важливий процес «ранжирування» питань, коли з їх безлічі необхідно вибрати найбільш актуальні з тим, щоб на їх основі висловити суть проблеми, що вимагає дозволу. Четверта – аргументованість позиції, яка виражається суб'єктом по відношенню до чого-небудь. П'ята – це соціальна спрямованість мислення, яке розкривається тільки в чиєсь присутності.

Для сучасного суб'єкта культури характерні швидкість і динамізм сприйняття інформації, потоки якої настільки різноманітні і численні, що необхідно в найкоротші терміни не тільки освоїти зміст, а й надати йому критичну свідомість. У століття медіа технологій особливою і необхідною рисою людини стає вміння адекватно прочитувати текст культури. У розширювальному сенсі, кожен текст - це медіа. Принципи інтерпретації для суб'єкта ХХІ століття зводяться до того, що є необхідними певні навички при роботі з текстом культури, особливе бачення як спосіб розуміння світу, ерудиція і інтерсуб'єктивність.

Список використаних джерел

1. Елвін Тоффлер третя хвиля [Електрон. ресурс] Спосіб доступу: URL http://pidruchniki.com/16631116/filosofiya/elvin_toffler_tretya_hvilya. – Загол. з екрана.
2. Кейс С. Іт-цунамі: як бізнесу вижити в третій хвилі інтернету/С. Кейс – К.: K.FUND, 2017. – 192 с.
3. Що таке HTML? [Електрон. ресурс]. – Спосіб доступу: URL https://developer.mozilla.org/uk/docs/Learn/Getting_started_with_the_web/HTML_basics – Загол. з екрана.
4. Полюдова Е. Как обучать Поколение М: Педагогические технологии в художественном образовании США // Искусство. 2011. № 16 (472). С. 23.
5. Teaching Generation M. A Handbook for Librarians and Educators. Ed. V. Cvetkovic, R. Lackie. New York, London, 2009. P. 169.
6. Larry D. Rosen Me, MySpace, and I Parenting the Net Generation. - Palgrave Macmillan, 2007. P. 11-13.

7. Тоффлер Е. Шок будущего. – М., 2004.

8. Клустер Д. Что такое критическое мышление? // Д. Клустер. Критическое мышление и новые виды грамотности. – М., 2005. С. 5-13.

Гардабхадзе Ірина Анатоліївна,

доцент кафедри дизайну і технологій
Київського національного університету
культури і мистецтв;
ORCID: 0000 0002 8899 3267

АУГМЕНТАЦІЯ СЕМАНТИКИ ТЕКСТУ У ЦИФРОВІЙ ПРОЕКТНІЙ КУЛЬТУРІ

Згідно зі звітом Світового Економічного Форуму 2016 року [4], на початку 21 століття суспільство стоїть напередодні Четвертої індустріальної революції, яка, ймовірно, у корені змінить життя, роботу і суспільні відносини. Оскільки попередня, Третя індустріальна революція, відома як «цифрова», даний період суспільних трансформацій можна охарактеризувати як постцифровий.

Постцифровий період передбачає, що так звані базові цифрові компетенції, які цифрова революція вимагає від громадянського і професійного співтовариств, проникли в усі сфери життєдіяльності суспільства, і настає стадія їх активного освоєння і розвитку. Все більше звичних процесів та побутових процедур переносяться у сферу інтегрованих електронних комунікацій. Швидке впровадження технологічних досягнень у життя створює ситуацію, коли культурні орієнтири втрачають актуальність, а нові орієнтири і відповідні їм поняття перебувають у стадії формування, що призводить до неповної визначеності сенсового значення термінології.

Взаємодія пари «текст-сенс» в умовах невизначеності термінології утворює замкнуту систему з позитивним зворотнім зв'язком. У цій парі зміст нових понять породжує новий текст, який у свою чергу стимулює оновлене розуміння нових понять. Система завдяки позитивному зворот-

ному зв'язку проявляє властивості дизруптивності, відкидаючи старі і вводячи нові значення тексту.

У дискурсі тотальної цифровізації народжуються не тільки нові напрямки в економіці, культурі і соціальному житті суспільства, а й відповідні їм поняття, представлені новою термінологією, яка надає тексту нового сенсу. Як відомо, новоутворені поняття з нестійким сенсом «характеризуються десемантизацією і володіють соціальним діагностичним і терапевтичним потенціалом, який викликає род когнітивного запалення. Це когнітивне запалення відіграє роль медіатора і каталізатора соціальних сенсів» [3]. Поки нові терміни не знайшли сенсової детермінації, їх динамічна семантика стимулює розширення змістовного простору тексту, яке відбувається як у рамках конкретного контексту, так й у дискурсах різної природи.

Саме поняття «цифровізація» також значно змінилося у ході індустріальних революцій. Якщо на початку цифрової революції воно асоціювалося з аналого-цифровим перетворенням сигналів, то у перехідний період до Четвертої індустріальної революції воно поширилося на всі сфери життя суспільства, включаючи появу феномену аугментованої реальності віртуальних світів у сучасному мистецтві, формування «цифрових» технологій в архітектурі, дизайні та в узагальненій цифровій проектній культурі, а також пред'являючи нові вимоги до соціальної адаптації особистості у цифровому середовищі.

Початок цифрової революції асоціюється з простим, як все геніальне, положенням у галузі скорочення інформаційної надмірності моделювання процесів. В основі цього положення лежить теорема відкликів, суть якої у тому, що будь-яку функцію з обмеженим спектром можна представити послідовністю значень її відкликів, виміряних з частотою, що перевищує подвоєну граничну частоту спектра даної функції. Це положення дозволило усвідомити та використати на практиці фундаментальну відмінність між аналоговим і цифровим представленням процесів, перше з яких характеризується необмеженою, а друге – кінцевою кількістю інформації, яка необхідна для опису процесу в кожний момент часу.

Цифрове представлення процесів з усуненням інформаційної надмірності дало можливість використання засобів обчислювальної техніки для їх ефективного кодування, що призвело до розвитку технології цифрової обробки і передачі сигналів. Перемога над традиційними перекрученнями відтворення звукової та відеоінформації у цифровому мовленні та телебаченні в сукупності з тривимірною візуалізацією віртуальних сцен надало додаткові можливості для генерації контенту, що призвело до розвитку і посилення впливу на суспільство так званої «екранної культури». Можливості цифрових технологій екранної культури телебачення, інтернету і ігрових прикладань стимулювали створення специфічної мови і дозволили генерувати свій текст. Через нову мову і відбувається ідеологічне кодування «нової людини» [1]. Таким чином цифровізація у галузі цифрової обробки сигналів поширилася на економічні та соціальні процеси.

34

Нові форми відносин людини з цифровим світом вимагають і нового ставлення до мистецтва. У цифровому середовищі текст можна розглядати і як реальний, і як віртуальний об'єкт. Як реальність він представлений кодом, що є основою для передачі повідомлень від реципієнта до цільової групи одержувачів інформації. Як результат діяльності, який не є реальністю, текст створює іншу – віртуальну реальність, породжуючи нові напрямки у творчості.

Одним із ключових факторів динамічної трансформації семантики тексту, яка у кінцевому стані перетворюється на аугментацію сенсу, є неповна детермінація термінології. Це особливо яскраво проявляється у цифрових застосуваннях нових напрямків проектної культури. Проектна культура – специфічний тип культури, зміст якої утворений поєднанням художньо-естетичної творчості і проектування на основі дизайн-мислення як особливого стилю вирішення актуальних нестандартних завдань. Основою проектної культури є концептуальна обробка багаторівневих міждисциплінарних проблем побудови дизайн-об'єктів. В її завдання входить підвищення інтелектуального, інформаційного, методологічного та організаційного рівнів

забезпечення проектної діяльності. Дизайнерська діяльність, яка відповідає за образ і форму об'єктів, є інтегруючою ланкою дослідних, проектних, конструкторських, технологічних робіт, що становлять у цілому єдину проектну культуру [2].

До цифрової проектної культури традиційно відносять цифровий дизайн, архітектуру з тривимірною візуалізацією споруд та створення анімаційних сцен віртуальної реальності для телевізійних програм, а також новий напрямок у проектній культурі, який представлений галуззю комп'ютерних ігор.

Особливу свободу творчої фантазії, так необхідну для креативної генерації творчих ідей, може надати вигаданий, але близький сучасній людині віртуальний світ, в якому фантастика потрібна для розширення меж реальності, щоб відбувалося недосяжне, а цінності і орієнтири сучасного побуту – для ефекту присутності в атмосфері реальності, щоб гостріше відчувати повноту життя віртуального, але захоплюючого світу. Спроби реалізації цих вимог стали передумовами виникнення феномену аугментованої реальності, тобто реальності, доповненої комп'ютерною візуалізацією віртуальних об'єктів, у рамках якої відбувається аугментація семантичного простору тексту.

Одним із напрямків мистецтва, де аугментація семантики тексту особливо яскраво проявляється, стали комп'ютерні ігри, які на очах сучасників перетворилися на самостійну багатомільйонну індустрію зі своєю специфікою, термінологією, новими спеціалізаціями і віртуальним світом, в якому живуть персонажі відомих сюжетів. Це не тільки самостійна індустрія, але і новий напрямок у культурі, який за видовищністю і драматизмом дорівнює кіно і телебаченню, а за можливостями інтерактивності, розгалуження і аугментації сюжетів далеко перевершує всі відомі сценічні напрямки.

Подальший напрямок досліджень ефекту аугментації семантики тексту може бути пов'язаний із тенденцією постцифрового періоду, яку несе Четверта індустріальна революція і яка полягає у синтезі різних технологій і мис-

тецтв. Оскільки ефективність синтезу прийнято оцінювати наявністю синергічного ефекту, то проблема фіксації синергії і емерджентності у процесі синтезу мистецтв є актуальною. Одним із перспективних підходів до індикації емерджентності у результаті синтезу мистецтв у цифровому середовищі може стати оцінка аугментації змістовного простору, пов'язаного з сюжетом тексту, семантика якого трансформується під впливом синтезу.

Список використаних джерел

1. Подшибякин А. М. Текст, значение, смысл: постмодернизм как игра / А. М. Подшибякин // Научная конференция к 60-летию философского факультета СПбГУ «Философия XX века: школы и концепции». – 21 ноября 2000 г. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 194-195.

2. Розенсон И. А. Основы теории дизайна : Учебник для вузов / И. А. Розенсон. – Стандарт третьего поколения, 2-е изд. – СПб : Питер, 2012. – 256 с.

3. Таратута Е. Е. Философия виртуальной реальности / Е. Е. Таратута. – СПб., 2007. – 147 с.

4. World Economic Forum. The Fourth Industrial Revolution [Electronic resource]. – Access mode: <https://www.weforum.org/agenda/2016/01/the-fourth-industrial-revolution-what-it-means-and-how-to-respond>. – Date of access 17.05.2018.

36

Гончарова Олена Миколаївна,

доктор культурології, професор,
професор кафедри музеєзнавства та
експертизи історико-культурних цінностей
Київського національного університету
культури і мистецтв;
ORCID: 0000-0002-8649-9361

ФІЛОСОФІЯ ТЕКСТУ

ЦИЦЕРОНА В КУЛЬТУРІ ДАВНЬОГО РИМУ

Сучасні зміни ціннісних орієнтацій у суспільстві, формування інформаційного суспільства посилюють роль культури володіння словом у здійсненні культурного діалогу. За таких умов зростання наукового інтересу до мало-

дослідженого політичного дискурсу риторики в культурі є своєчасним, нагальним науковим завданням. Мета тез полягає у з'ясуванні особливостей культури Давнього Риму на основі аналізу філософії тексту відомого оратора республіканського Риму Марка Тулія Цицерона.

За часів Давнього Риму, де однією з основних політичних інституцій стає сенат, ораторські промови в його стінах фактично стають завершальним етапом інституалізації політичного красномовства. Політичне красномовство Давнього Риму виходить із того, що, «по-перше: змінився естетичний ідеал красномовства, тому політичне промова прагне передусім переконати слухача...» [2, 13]. І, по-друге, в політичному красномовстві «зміст і побудова промови цілком виходять із неповторної конкретної обстановки...» [2, 14]. Слово стає головним політичним інструментом, ключем впливу у державі, засобом управління і володарювання іншими.

Свого апогею політичне шоу античності досягає у виступах давньоримського сенатора та оратора Марка Тулія Цицерона, який перетворив ораторську промову на справжній витвір оро-акустичного мистецтва. У своєму відомому трактаті «Про оратора» Цицерон створює образ судово-політичного оратора. Разом із судовими промовами він виділяє як окремий вид виступи в сенаті. Саме цей аспект діяльності оратора перетворює його на політика, адже «політичний діяч, позбавлений красномовства, таким не є» [5, 128]. Особливу увагу приділяє він характерним рисам оратора і громадського діяча, підкреслюючи, що у деяких із них немає «ані знання законів, ані вміння говорити, ані досвіду у військовій справі, ані бажання пізнати людей, ані щедрості» [7, 47].

Особливою прикрасою політичних промов Цицерона є художні характеристики зацікавлених осіб, змалювання живих портретів політичних діячів свого часу. Так у «Промові на захист Луція Ліцинія Мурени» він зображує та захищає «обраного консула, виходячи з того, що протягом усього його життя не можна помітити ані омани з його боку, ані пожадливісті, ані віроломства, ані жорстокості,

ані жодного брутального слова» [9, 336]. Цицерон змальовує живі портрети політичних діячів свого часу, навіть тих, кого вважає ворогами вітчизни та республіканського устрою. Можна переконатися у цьому, прочитавши характеристику Гая Юлія Цезаря у промові «Друга філіппіка проти Марка Антонія»: «Він відрізнявся обдарованістю, розумом, пам'яттю, освітою, наполегливістю, вмінням обдумувати свої плани, завзятістю... Він з великою працею, ціною численних небезпек здійснив те, що надумав... Він прихилив на свій бік недосвідчений натовп; своїх прибічників він прив'язав до себе нагородами, супротивників – подобою милосердя... привчив вільних громадян до рабства» [8, 319].

38

У його промовах містяться численні епітети, образні висловлювання, уособлення, метафори, риторичні запитання. Цицерон майстерно використовує різні «фігури мовлення»: інверсію, звертання, повтори, фігури хіазма та клімаксу, антитези, анафори, епіфори, співзвучність закінчень, а також оксюморон. Приміром, у «Першій промові проти Луція Сергія Катіліни» Цицерон, застосовуючи оксюморон, пише: «Але, коли йдеться про тебе, Катіліно, то сенатори, залишаючись байдужими, схвалюють; слухаючи, приймають рішення; зберігаючи мовчання, гучно говорять...» [6, 298].

У «Промові в сенаті після повернення з вигнання» Цицерон вирішує завдання акціональної функції. Для цього він застосовує стратегії реіфікації (створення Публію Клодію образу ворога) [7, 46] й амальгамування (ототожнення оратора зі збірною спільнотою «ми – римський народ») [7, 43]. Стратегія самопрезентації дозволяє ораторові ототожнювати себе з державою, згадуючи про власні здобутки [7: 44, 51, 52]. З достатньою гостротою висловлюється Цицерон на адресу винного у вигнанні та заволодінні майном і маєтком оратора Публія Клодія. Інвективи, що викривають гомосексуальні стосунки останнього, звучать у сенаті [7, 46]. Багата лексика і синоніміка промов, їх звуковий бік, художня довершеність особливо яскраво проявляють себе

у вербальній естетизації політичного дискурсу риторики Цицерона.

Красномовство у Римі стає засобом зробити кар'єру і засобом заробітку грошей. Тому, очевидно, в ораторському мистецтві істина мало кого цікавить, це є лише вербальним засобом володарювання. Вихолощується зміст понять, що позначали суспільні та культурні цінності, у тому числі моральні або морально релевантні. Аргументи замінюються афективами, логіка – психологією. Політичне красномовство виступає засобом у міжособистісній боротьбі, в підґрунті якої часто полягав суто економічний, майновий інтерес. Це надає такі риси змаганням ораторів, як антагоністичність (на відміну від грецької агоністичності), непримиренність, адже часто наслідком програшу могло стати життя оратора або того суб'єкта, проти якого (або за якого) він виступав. Для цього потрібно не тільки раціонально-логічне, але й емоційно-афективне забезпечення промов. Тому зростає значення екстралінгвістичних складових риторики. Ораторська майстерність Давнього Риму, з одного боку, наближається до високого мистецького рівня, з іншого – характеризується зростанням маніпулятивного характеру політичного красномовства.

39

Риторика античності заклала підвалини сучасної риторики як соціокультурної традиції. У ній розвинені основні методи і стратегії античної риторики, застосовані закони соціальної психології. Нині вміння і навички ефективного спілкування стають затребуваними у зв'язку з тим, що більшість професійних галузей потребують фахівців, які здатні формувати громадську думку, використовувати можливості інституалізованої комунікації, філософії тексту для культурної, освітньої, політичної, соціальної сфери в умовах сучасного інформаційного суспільства.

Список використаних джерел

1. Алтунян А. Г. Анализ политических текстов: курс лекций / Александр Генрихович Алтунян. М. : Логос, 2006. 384 с.

2. Гаспаров М. Л. Цицерон и античная риторика / Михаил Леонович Гаспаров // Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М. : Наука, 1972. С. 7 – 73.

3. Грабарь-Пассек М. Е. Марк Туллий Цицерон / М. Е. Грабарь-Пассек // Марк Туллий Цицерон. Речи в двух томах. М. : Изд-во Академии наук СССР, 1962. С. 365–385.

4. Цицерон Марк Туллий. Инвектива против Гая Саллюстия Криспа / Марк Туллий Цицерон // Гай Саллюстий Крисп. Сочинения. М. : Наука, 1981. С. 142–147. (Памятники исторической мысли).

5. Цицерон Марк Туллий. Об ораторе / Марк Туллий Цицерон // Марк Туллий Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. М. : Наука, 1972. С. 75–252.

6. Цицерон Марк Туллий. Первая речь против Луция Сергия Катилины / Марк Туллий Цицерон // Марк Туллий Цицерон. Речи в 2-х т. ; [пер. с лат. В. Горенштейна]. М. : Изд-во Академии наук СССР, 1962. Т. 1. С. 292–301. (Литературные памятники).

7. Цицерон Марк Туллий. Речь в сенате по возвращении из изгнания / Марк Туллий Цицерон // Марк Туллий Цицерон. Речи в 2-х т. ; [пер. с лат. В. Горенштейна]. М. : Изд-во Академии наук СССР, 1962. Т. 2. С. 43–56. (Литературные памятники).

8. Цицерон, Марк Туллий. Вторая филиппика против Марка Антония / Марк Туллий Цицерон // Марк Туллий Цицерон. Речи в 2 т. ; пер. с лат. В. Горенштейна. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. Т.2. С.285–319. (Литературные памятники).

9. Цицерон, Марк Туллий. Речь в защиту Луция Луциния Мулены / Марк Туллий Цицерон // Марк Туллий Цицерон. Речи в 2 т. ; пер. с лат. В. Горенштейна. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962. Т.1. С.331–362. (Литературные памятники).

10. Федорова Е. В. Люди императорского Рима / Елена Васильевна Федорова. М. : Изд-во МГУ, 1990. 366 с.

40

Гуменюк Тетяна Костянтинівна

доктор філософських наук, професор,
проректор із науково-методичної роботи
Київського національного університету
культури і мистецтв

НОВА ЧУТТЄВІСТЬ «COMMENCEMENT DE SIÈCLE» ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ: СВІТОГЛЯДНІ НАСТАНОВИ Й ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ВИМІРИ

Особливості нинішньої ситуації в культурі полягають у тому, що характеристика її як сучасної щонайменше охоплює різні хронологічні ознаки. Ще кілька десятиліть тому

сучасною вважали культуру ХХ століття загалом або певний період її розвитку. Сьогодні спостерігаємо безупинне, швидке перетворення на культурне «вчора» того, що донедавна було на край актуальним і перспективним. Це стосується і повсякденності, і науки, і технологій, і світогляду, і мистецтва. Традиційні концепти культури – любов, гра, мова, порядок і хаос, своє й чуже, високе й низьке, чоловіче й жіноче... – зазнають радикальних змін. І це закономірно, оскільки у порубіжні, перехідні періоди історії зазнає зрушень уся концептосфера культури.

Проблеми, характерні для початку нового, ХХІ століття, – глобалізація, національна ідентифікація, найвище виправдання існування мистецтва, критерії людського в людині, – хвилюють нині кожного. Їх важко охопити думкою, осмислити теоретично, вони багатогранні й глибокі. Відповіді на запитання – як змінилося життя світової спільноти? яке місце в її житті посіло мистецтво, культура загалом? – зацікавлюють провідних теоретиків культури, соціологів, істориків, філософів.

Сучасний британський соціолог, філософ-культуролог Зигмунд Бауман, намагаючись описати цілком новий спосіб життя, створює концепцію «плинної сучасності», тобто готової до постійних змін, яка не зберігає певної своєї форми протягом тривалого часу. Таку метафору вчений вважає найбільш актуальною для опису сучасної епохи. Учений відрізняє сучасну епоху від попередніх за такими характеристиками: постійне змінювання, безупинна дифузія культурних контактів, різка диференціація населення різних регіонів, спричинена процесами економічної, політичної, культурної глобалізації, індивідуалізованість суб'єктів, плюралізм у сфері культури й абсолютна необмеженість її трансформацій.

Безперечно, «людей минулого, двадцятого століття» і в новому, двадцять першому столітті вистачить ще не на один десяток років, але їхня чуттєвість вже не вповні адекватна темпоритму сьогодення. Це даність, яку не варто сприймати позитивно чи негативно. Ідеться про вияв надзвичайного чуттєвого «багатоголосся» доби

«commencement de siècle» початку ХХІ століття, коли поряд з абсолютно новим світовідчуванням людини епохи культурної дигіталізації (світу цифрових технологій) співіснують певний чуттєвий «анахронізм» чи «ретроспективність, або «ностальгійність».

За спостереженнями багатьох дослідників, десь наприкінці 80-х – початку 90-х років те, що втілювало й виражало в мистецтві ХХ століття його *Zeitgeist* (Дух часу), почало рішуче відходити в історію. Так, мистецтво велике, значне, талановите, однак... воно вже було «не про нас», не «на наші питання відповідало». Саме тут, вважаємо, й пролягла правдива «межа між епохами», ще за десять років до календарного старту нового тисячоліття. А якщо вже дошукуватися «точкових» дат, то кінцем ХХ століття можна вважати 80-ті роки, тобто роки метафізичні за духом, у масовій свідомості – кінець «епохи соціалізму», «падіння берлінського муру», зрештою, – проголошення незалежності України. Новий виток в історії світової цивілізації вивільнив сили, яких не змогла приборкати жодна «супердержава», яка все ще бачить себе нездоланною, і порівняно з якою остання виглядає вже параноїдальною амбіцією агонізуючих «великих диктаторів».

42

У своїх дослідженнях ми неодноразово звертали до дефініції «commencement de siècle» (початок століття) винесеної у заголовок статті, який уперше увів у науковий обіг український літературознавець і культуролог Я. Поліщук. Цей термін утверджує нове, тобто «початок» як нове, а також передбачає антиномію до більш поширеної в гуманітаристиці дефініції «fin de siècle» (кінець століття), хоч протиставлення кінця і початку століття, як зазначалося, є відносним і навряд чи становить антитезу. З. Бауман наголошує, що суспільство кінця ХХ століття, епохи постмодерніті, логічно продовжує суспільство епохи модерніті. Правомірність цієї думки підтверджують численні синоніми до «постмодерніті», зокрема: «дерегульована версія модерніті», «легка модерніті», «пізня модерніті», «рефлексована / над-модерніті». Отже, міфологічний «fin de siècle» багатозначний і становить, радше, символ глибокого зсуву культури, її перехідності, переоцінки цінностей.

Питання про кінець постмодерну як культурно-історичної епохи все більше зацікавлює культурологів. Здається, їх відповідь однозначна: ми живемо вже не в постмодерні, а в новому вимірі культури, який хтось воліє називати пост-постмодерном, а хтось – мета-модерном. 2009 року в Штутгарті відбулася міжнародна наукова конференція з промовистою назвою: «Пишучи історію після постмодернізму» («Writing History after Postmodernism»). Одне із завдань цього представницького форуму – віднайти методи долаття непевності, породженої пост-постмодерним академічним середовищем. До речі, щодо появи в гуманітаристиці нового терміна пост-постмодернізм слід зауважити, що доданий префікс «пост» (як і «нео» чи «мета» в назвах історичних стилів і явищ – необароко, неоромантизм, неофольклоризм, мета-модернізм тощо) – це риторична фігура, яка виражає певну реакцію живої думки, її мисленнєве обернення навколо себе, відсилання до самої себе, мотив вічного повторення. Ця риторична фігура, або троп у теоретичній думці, допомагає уже в найновіші часи зрозуміти (за Розалінд Краус, згадаймо її образ «решітки» з книги «Справжність авангарду»), що нове, настільки жадане, зокрема для авангардистів, є лише примарним фантомом у розвитку духовної культури, симптомом вічного ненастання, синдромом пошуку того, чого немає... Британський соціолог культури Майк Фезерстоун віднайшов дивовижний фрагмент у газеті за серпень 1977 року, в якому чорним по білому написано, що «постмодернізм мертвий і пост-постмодернізм – ось із чим ми маємо справу нині». Парадоксально, але за кілька років до того Ф. Джеймісон назвав постмодернізм «культурною домінантою» нашого часу, «імператором» мистецтв, думки, політики, соціуму й етики. Тому так дивують сучасні «знахідки», які засвідчують смерть постмодернізму ще до його народження. Усе це дає право нині з позиції того ж постструктуралізму й інших «ідеологічних критик» говорити про «подвійне дно» навіть в епоху постмодерну, яка прагнула у новий час здійснити найбільшу ревізію цінностей і явити світу справжній вигляд потьмянілих речей.

Тому «fin de siècle» поступово перетворюється на «commencement de siècle». Прикметно, що, досліджуючи ментальність кінця «осені» століття за матеріалами останнього етапу розвитку середньовічної культури, Й. Гейзінга зазначав, що кожна епоха жадає якогось більш прекрасного світу. І що більш глибоким є відчай і розчарування у розбратах теперішнього, то більш сокровеним є таке жадання.

На початку нашої розмови ми порушили проблему перехідності в культурі ХХІ століття, здійснили спробу з'ясувати її сутність. Щоб повноцінно зрозуміти специфіку сучасного атомарного буття людини, в якому знищуються всі універсалії, трансцендентне, соціальні інститути, які розвиваються незалежно від самої людини, варто вкотре звернути увагу на дивовижну співзвучність перехідних моментів у нашій історії: модернізму початку ХХ століття і пост-постмодернізму (сучасного постмодернізму) «commencement de siècle» ХХІ. Зрозуміло, що ці епохи є перехідними, кожна навіює на творчу людину благодатний стан «порожнечі»: старе розсипається на очах, а нове – ще не пізнане й не визначене, нігілізм і сумніви стають єдиним «позитивним» сенсом часу. Кожна з них на короткий час дарує відчуття культурної (або без-культурної) розкутості, яке дає змогу вважати себе творчим началом свого часу і діяти в культурі на суб'єктивних, безонтологічних засадах. У такі епохи «я-творець» означає: я відкриваю світ заново, «с-творюю (со-творюю)» мову нового світу, його правила, закони й «беззаконня». Створені у такі часи акти і тексти долають свій час, відкриваючи принципово нове бачення майбутнього. По-друге, йшлося про людину, її ідентифікацію в цих точках біфуркації: розпад цілісного образу людини, актуалізація міфології й міфологічного способу саморепрезентації в культурі, культ творчості, криза колективістської й особистісної ідентичності, посилене зацікавлення ідеєю «міфологічної рівності» статей: заміна вертикалі ціннісної картини на «демократичну» горизонталь рівності всіх ціннісних настанов.

Ці дві епохи дають подібні описи біфуркаційних точок культурних трансформацій за умови повного розрізнення самих епох. Якщо модернізм рухається у своїй критиці існуючих універсалій до створення ще більш значних і нових, то характерними ознаками сучасного суспільства, соціокультурного життя є розщеплення, індивідуалізованість, зростання уваги до своєї індивідуальності, дифузія соціальних контактів, плюралізм у сфері культури й мистецтва, перехід від «спільноти-виробництва» до «спільноти споживання», зростання гедоністичного культу, радикальне й безупинне взаємопроникнення «високої» і «низької» культур.

Важливо також відзначити, що особливістю нового етапу розвитку культури й мистецтва стали їх «демократизація», розширення меж розповсюдження, що зумовлює тотальну естетизацію всіх форм буттєвості сучасного суспільства. Мистецтво як найбільш чутлива концептосфера культури протягом останнього століття пройшло складний і стрімкий шлях експериментування, піддаючи ревізії фундаментальні основи художньої творчості. Сьогодні у сферу художніх інтуїцій втягується все, що чуттєво осягне – без меж і кордонів. Чуттєве сприйняття об'єкта почасти постає чи не єдиним критерієм художності. Характерні для нашого часу прогнози щодо самовичерпаності мистецтва (розчинення його у повсякденності), про підміну художнього твору такими явищами, як «проект», «акція» тощо. І все ж, ситуація відкритості (згадаймо тезу У. Еко про «відкритість художнього твору») для різних перетворень і змін відповідає природі мистецтва, його генетичній налаштованості на переборювання (руйнування-подолання) стандартів і норм, що надає йому можливість «зривати» найвищі і найнижчі кордони традиційних сенсів, актуалізувати «рухливість» усієї концептосфери культури.

Підсумуємо: головна мета наших роздумів – розкрити сенс нового світовідчування людини початку ХХІ століття. «Commencement de siècle» – це евристичний «лейбл», який відповідає останнім змінам в естетиці і культурі, і тому зрозумілим є бажання дослідити ці зміни. Отже, коли говори-

мо про «початок століття», не маємо на увазі конкретний напрям, специфічний маніфест чи набір теоретичних або стильових конвенцій. Ми намагаємось намітити, услід за Ф. Джеймісоном, «культурну домінанту» певного етапу в розвитку сучасності. Виходимо з методологічного припущення, що домінантні культурні практики й естетичні сприйняття певного періоду створюють «дискурс», який увиразнює загальні культурні настрої і подібний спосіб дій, «діянь» і думок. Таким чином, перевага розмови про структуру сприйняття, або культурну домінанту, полягає в тому, що ми не знищуємо відмінності, описуючи ідею історичної епохи як масивну гомогенність. Це поняття допускає існування широкого спектра досить різних, але взаємопов'язаних властивостей, що можуть бути охарактеризовані інакше: як «відходи минулого» або як «сходи (паростки)» нового дня, іншої епохи. Можливо, «fin de siècle» і «спустив дух», але, водночас, говорити про його смерть – означає говорити і про його життя після смерті, яке, як і будь-яка смерть, також може бути сприйнята як «перехід», передавання певної спадщини, як продовження.

46

І наостанок. У філософських трактовках часу незмінно підкреслюється, що з трьох часових категорій – теперішнє, минуле і майбутнє – найбільш умовним є теперішнє/сучасне, адже ним можна, зважаючи на потреби, вважати (визнавати) і мить, і день, і століття, і навіть епоху. Чуттєва культура сьогодення – це вся історія людства і весь досвід, якого воно набуло у процесі свого історичного поступу.

Гурбанська Антоніна Іванівна,

доктор філологічних наук, професор,
професор Науково-дослідного інституту
Київського національного університету
культури і мистецтв

ФІЛОСОФСЬКИЙ ДИСКУРС СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ

Проблема «література й філософія» – складна й багатогранна, пов'язана із широким колом світоглядних, мистецько-літературних, естетичних і теоретичних питань (відношення літератури та філософії до дійсності, розвиток творчих напрямів, традиції і новаторство й ін.). Спрямованість пошуків у з'ясуванні особливостей співіснування літератури й філософії, визначена ще вченнями Платона й Аристотеля, від греко-римської античності є дискусійною і в наш час. Нині з погляду категорії гармонії у зв'язку цих двох відгалужень людської творчості домінує переконання, що справжня література повинна бути наскрізь пронизана філософською думкою задля високої місії «зцілення та спасіння людських душ»; література ж без філософського обґрунтування – це «вихолощена попса», яка, хоч і має право на існування (бо користується масовим споживацьким попитом), не повинна зазіхати на елітарність та претендувати на месіанство, обмежуючись розважальною функцією профанного дозвілля.

У світовій науці й культурі з ХХ ст. поширюється погляд на філософію як на мистецтво різьблення думки, артистизм слова, майстерність доказу. Екзистенційна діалектика й філософія життя (С. Кіркегор – Ф. Ніцше – К. Ясперс – М. Гайдеггер), численні варіанти психоаналізу (З. Фройд – К. Г. Юнг – Ж. Лакан), структуралізму й герменевтики (Р. Барт – Ж. Делез – Ж. Дерріда) почали оформляти свої ідеї за допомогою нетрадиційних, художніх моделей «запитування світу». У зв'язку з цим філософи все частіше обирають літературні жанри – романи, повісті, притчі, поетичні медитації, художньо-критичні статті, есе й ін.

У добу незалежності України, що супроводжується процесом євроінтеграції, стали доступними в ній зарубіжні філософські, культурологічні й літературознавчі джерела, завдяки яким сучасні українські письменники беруть за основу творчості не тільки національні, а й світові філософські вчення (екзистенціалізм, структуралізм, семіотика, рецептивна естетика й ін.); спільне в українській та зарубіжній літературі спостерігається і в творчих напрямках (неореалізм, модернізм, постмодернізм тощо), жанрах і жанрових різновидах художньої творчості. Літературний твір нині осмислюється як художньо-філософське явище, як структурний елемент художньо-філософської концепції світу.

В історії української літератури (і культури загалом) поєднання в одній особі мислителя, митця, пророка, ідеолога є типовим явищем, особливо характерне для XIX – XX ст., коли література постає «національно спеціалізованою філософією» (О. Забужко). Спільне синтетичне буття мистецтва слова й філософії продовжується і в XXI ст., збігаючись «із магістральною інтенцією світової культури» [1, 122].

На сучасному етапі розвитку української нації «альтернативою для виходу із кризового стану» [2, 6] є філософія літератури. Зв'язок літератури із життям спостерігається в увазі письменників до універсальних аспектів буття, світобудови, сенсу людського життя, завдяки чому літературні тексти набувають філософської наповненості, тобто глибина мислення майстрів художнього слова виявляється не тільки в системі понять і категорій, а й у художніх образах.

Так, у художньо-документальній повісті С. Колесникова «Відрядження до пекла» (2016) йдеться про те, як її герой – медик та філософ за освітою – разом із шістдесятьма земляками, військовозобов'язаними запасу, у червні-серпні 1986 р. брав участь у ліквідації наслідків аварії на Чорнобильській атомній електростанції. Усе пережите автором у той час, осмислення згубного впливу трагедії на людські долі в наступне тридцятиріччя та громадянська стурбованість нинішніми суспільними реаліями в Україні

визначили екзистенційно-філософські засади художнього висвітлення зовнішнього і внутрішнього буття людини в екстремальній ситуації боротьби за життя та справедливість.

«Відрядження до пекла» створено в річищі тенденції духовно-художнього історизму – уваги до історичної пам'яті, зв'язку часів і поколінь, екзистенційних проблем (самотність, відчуженість, розпач, сподівання ліквідатора наслідків чорнобильської аварії) духовної та історичної реальності, утвердження моральних цінностей у соціумі, зокрема належного ставлення до людини, здатної на альтруїстичний вчинок, в аспекті гармонійного поєднання індивідуального, національного й загальнолюдського компонентів авторської концепції «людина і світ». Назва твору – «Відрядження до пекла» – має метафоричного звучання: творення добра для людей, героїзм в ім'я інших – це основа життя.

Оповідь ведеться від імені головного героя-чорнобильця (у ньому вгадується автор), який проходить етап відчуття своєї «вкинутає» в цей світ, «покинутості» в ньому й етап «межової ситуації», коли відбувається утвердження себе в активному протистоянні непорядності в людських стосунках і навіть смерті. Автобіографізм у творі С. Колесникова – явище не тільки органічне, а й естетичне кредо, усвідомлена моральна концепція, що виявляється у присвяті книжки («Матері моїй, матерям усіх героїв-чорнобильців присвячую»); до автобіографізму прозаїк додав філософське тлумачення реальних подій, фізичних станів та переживань рятівників.

Двадцять три коротких розділи повісті («В очікуванні на виклик», «На Чорнобиль!», «Деактивація сіл. Діброва», «У лікарні», «Дембель» та ін.), які, нагадуючи нариси чи новели, складають цілісну сюжетно-композиційну систему з яскраво виписаними епізодами, рельєфно окресленими характерами й чітким, недвозначним смисловим звучанням. Дорога в символічній системі твору сприймається як символ життя людини, соціуму, конкретної епохи, історичного розвитку країни, як символ долі всього людства.

Структуротвірною основою «Відрядження до пекла» є не стільки система подій, скільки свідомість героя, який осмислює довколишній абсурдний світ («було відчуття, що ми перебуваємо в топці гігантського котла»; «всього сушило, зуби були наче з металу, повна апатія, страшенно хотілося спати»; «у нас склалося враження, що там, нагорі, не знають, як ліквідувати аварію» й ін.). Використовуючи художній прийом контрасту, автор виражає водночас і свій гіркий чорнобильський досвід, і антеїстичні переконання, що людина в екстремальній ситуації черпає силу від землі, від рідної природи: «Ми полягали на травичку – вона чарівно пахла, небо світилося зорями, навіть не вірилось, щодесь за якусь сотню кілометрів триває боротьба з невидимим ворогом – атомом. Під оркестр цвіркунів ми, зморені спекою, поснули просто на траві, навіть не підстеливши щось під себе» [4, 86].

50

Концептуальну модель «людина і світ» С. Колесников вибудовував і через достовірність характерів, індивідуальне мовлення (монолог, діалог, подекуди позначені гумористичними й сатиричними інтонаціями), містку художню деталь (портретна, пейзажна, побутова), і через органічну відкритість, незавершеність сюжету, завдяки чому у фінальних епізодах підсилюється звучання екзистенційних проблем людського буття.

У монологічному мовленні – одкровенні головного персонажа – вчувається голос його душі як відлуння навколишнього світу, сам процес переживання з приводу трагічної долі чорнобильців та сучасних захисників України, логічну квінтесенцію яких виражає заключний розділ «Замість епілогу». Душевний біль автор тлумачить як пам'ять про високе призначення людини. Настійна вимога в повісті С. Колесникова пам'яті, совісті, порядності органічно поєднується з уболіванням і за долю чорнобильців, і за долю учасників АТО, і за долю України як незалежної держави.

Художньо-філософським явищем у сучасній українській прозі є і націотворчий роман В. Іваніни «Брати» (2016), у якому йдеться про військові події на Сході України. В основі сюжетної лінії – зустріч двох рідних братів-україн-

ців Бульбенків (алюзія – «Тарас Бульба» М. Гоголя), котрі воюють один проти одного: Назара, відомого художника, добровольця, який пішов на фронт визволяти донбаську землю від російських окупантів, та Андрія – російського офіцера, якого прислали визволяти Донбас від укропів та фашистів; старший брат потрапляє у полон до молодшого. Проте, на відміну, від гоголівського героя, персонаж В. Іванини, уражений бацією пропаганди «русского мира», зберіг свою українськість, любов до батька й матері, зраженої дівчини та людяність в цілому. Головна увага автора зосереджена на розкритті внутрішніх терзань героїв: Андрія – у метанні, як викупити брата з полону і не втратити посаду та довіру ефесбешників; Назара – у прагненні донести Андрію справжню історію України і Росії, матері – у душевних переживаннях за долю обох синів, яка, думаючи про Андрія, промовляє: «Дав би Господь йому мудрості...» [3, 102]. В інтерпретації В. Іванини Бог символізує вищу справедливість, він гарант світобудови, краси і гармонії в ній.

Усі внутрішні монологи персонажів, як і наратив роману загалом, пронизані філософським дискурсом з метою «зцілення та спасіння людських душ». Філософське звучання твору підсилюють афоризми: «Брат рідний, а хліб різний» [3, 841]; «Кров рідна, а вдача різна» [3, 83]; «Ситий голодному не товариш» [3, 130]; «Кому війна, а кому матінка рідна» [3, 142] й ін. Роман В. Іванини «Брати» актуальний філософським осмисленням проблеми єдності українців, їхнього взаєморозуміння і злагодженості у відповідальні моменти історії нації і держави, що ріднить його, зокрема, з повістю С. Колесникова «Відрядження до пекла».

Список використаних джерел

1. Забужко О. Філософія і культурна притомність нації // Сучасність. 1993. № 3. С. 117–128.

2. Зборовська Н. В. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури: монографія. Київ : Академвидав, 2006. 504 с.

3. Іванина В. Брати: Сучасний роман. Київ : Укр. письменник, 2016. 192 с.

4. Колесников С. Відрядження до пекла: повість. Київ : Арт Економі, 2016. 104 с.

Давидова Катерина Олександрівна,

аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв;

науковий керівник – кандидат архітектури

Крижанівський О. А.

ДИЗАЙН ДРУКОВАНОЇ ПРИВІТАЛЬНОЇ ЛИСТІВКИ В УКРАЇНІ КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТ. ЯК ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

52

Речі масового виробництва початку ХХ ст. є цінними свідками тогочасної популярної культури. Важливість їх наукового осмислення полягає в тому, що вони одночасно формують та характеризують смаки пересічних споживачів епохи модерну. В означений період тиражованою продукцією, яка долучилася до вкорінення поведінкових манер, стали поштові листівки. Ілюстровані відкриті листи – багатогранне соціокультурне явище кінця ХІХ – початку ХХ ст., яке виникло на межі поштової та видавничої справи, сфери мистецтва. На особливу увагу заслуговують привітальні поштові листівки цього періоду, адже дослідження цієї групи листівок дає змогу зробити найповніші висновки про національні звичаї та символи святкової сторони буття [1].

Найчастіше зустрічаються Великодні та Різдвяні листівки. Великодні листівки були товаром сезонним і надзвичайно популярним. Їх друкували не лише видавництва і типографії, що випускали книги і журнали, але й компанії, основною продукцією яких були пакувальний папір, бланки, папір для письма, паперові іграшки й ін. [2].

«Листковий бум» сприяв тому, що покупець початку ХХ ст. мав змогу обрати товар на будь-який смак і гаманець. Численні видавництва випускали поштові картки з різни-

ми малюнками: «універсальними» зображеннями янголів, церков, сценок із тваринами. На такі картинки можна було нанести будь-які написи: «С празником Пасхи!», «З Днем ангела!», «Поздравляю!» тощо. На досліджуваних відкритих листах зустрічаємо два варіанти привітання: «Христось Воскресе!» та «Сь празникомъ Св. Пасхи!». Аналіз вітальних слів дає підстави стверджувати, що їх викарбували окремо, у пізніший час, ніж були випущені самі листівки [4].

Для створення ілюстрацій різдвяних і новорічних поштових листівок художники послуговувалися визначеним набором символів, які, хоча й поєднувалися в різних композиціях, все ж таки мали чітку інтерпретацію [3, 5].

Розглянемо наявність привітальних листівок у національних фондах музеїв України. У фондах Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського зберігається колекція привітальних листівок кінця XIX – початку XX ст. Це здебільшого різдвяні та великодні листівки епохи модерну. Серед листівок переважають «пасхальні» вітання, що підтверджує особливий статус Великодніх свят.

Комплекс поштових карток був придбаний у Миколи Пилиповича Бабенка в 1984 р. Серед них 17 листівок із великодніми посиланнями: найдавніша з них датується 1907 р., а остання – 1915 р. На досліджуваних відкритих листах можна побачити два варіанти привітання: «Христось Воскресе!» і «Сь празникомъ Св. Пасхи!». З огляду на написи можна стверджувати, що листівки надруковані в Німеччині, але кілька листівок мають австрійське та шведське походження. Поряд з великодніми значну групу складають різдвяні та новорічні художні листівки. Підгрупа «різдвяні та новорічні вітальні листівки кінця XIX – початку XX ст.» складається із 33 одиниць. Проведений аналіз свідчить про переважання німецької продукції. Інші мають австрійське або австро-угорське, шведське та французьке походження. Листівки були видрукувані в Західній Європі та в Російській імперії.

У національному центрі народної культури «Музей Івана Гончара» знаходиться близько 40 вітальних листівок.

Українська діаспора в США, Англії, Канаді, Італії та ін. країн (друга половина ХХ ст., 1961, 1973, 1975 рр.). Листівки Ярослава Пстрака, листівки-писанки, листівки-орнаменти. (Україна, 1904-1910рр.). Невелика кількість листівок кінця ХІХ – початку ХХ ст. знаходиться у фондах Національного художнього музею, Звенигородського краєзнавчого музею, Черкаського обласного краєзнавчого музею, музею історії однієї вулиці м. Києва, національного музею у Львові ім. Шептицького, музею історії м. Києва.

Листівки на різдвяну та великодню тематику переважно надруковані в Німеччині, Швеції, Польщі, Австрії та Російській імперії. У мистецькій галереї Гері Боумена (м. Львів) була проведена виставка вітальних листівок колекціонера О. Коробова, на якій було виставлено близько 100 одиниць листівок, 1904–1917 рр. німецького, французького та австро-угорського походження.

Цікава підбірка художніх привітальних листівок знаходиться в Національному музеї історії України: 60 одиниць європейського походження, датовані першою третьою ХХ ст. Походження привітальних листівок: США – 1907–1909 рр.; Німеччина – 1907–1910 рр.; Російська імперія – 1904–1917 рр. Є також кілька привітальних листівок другої половини ХХ ст. (1945–1951 рр.). Іншою є ситуація в центральному державному музеї-архіві літератури і мистецтва України, де листівки того часу взагалі відсутні, а є тільки листівки із поздоровленням радянських часів, тобто другої половини ХХ ст. Проте тут можна знайти дуже цікаві архівні документи, особові справи художників, які працювали над створенням привітальної листівки. Переписки художників, краєзнавців, які творили на межі ХІХ – ХХ ст.

На відміну від листівок, які знаходяться у фондах музеїв, унікальною є колекція великодніх листівок у кількості 1000 одиниць краєзнавця та колекціонера Петра Васильовича Яковенка; листівки були видрукувані у Німеччині, Швеції, Франції, Польщі та Австро-Угорщині. Великодні листівки із цієї колекції вражають своєю неповторністю яскравістю та оригінальною технікою виконання; вони відбивають час та європейський контекст в українській культурі.

Проблема полягає в тому, що з усіх листівок на сьогодні малодослідженою з погляду дизайну залишається історія становлення привітальної листівки в Україні. Нині існують каталоги листівок, де проведений статистичний аналіз. У наукових публікаціях, присвячених історії розвитку листівки в Україні, привітальна листівка досі не стала об'єктом мистецтвознавчого дослідження. Тому актуальною є потреба у продовженні дослідження приватних колекцій, проведенні моніторингу перебігу привітальних листівок на аукціонах для колекціонерів, осмислення поліграфічно-технічного та художньо-образного складників, соціокультурної, просвітницької та естетичної функцій привітальних листівок. У становленні привітальної листівки в історичній хронології необхідно виявити й дослідити її регіональні особливості, розглянути поліграфічно-технічний та художньо-образний складники, соціокультурну, просвітницьку та естетичну функції привітальних листівок, з'ясувати художні особливості дизайну друкованої привітальної листівки кінця ХІХ – початку ХХ ст. в Україні, її соціально-культурні передумови.

Зображення на листівках уміщують значну кількість інформації, яка є невербальним текстом, інтерпретацією традицій культури конкретної епохи візуальними засобами.

Список використаних джерел

1. Бутыльская Л.В. Социокультурные аспекты изучения русской новогодней открытки / Л.В. Бутыльская // Гуманитарный вектор. Серия: Филология, востоковедение, 2013. - № 4 (36).
2. Иванов Е. В. Новый год и Рождество в открытках. Санкт-Петербург : Искусство, 2000. 334с.: ил.
3. Коровина Е.А. Легенды, символы и традиции Рождества и Нового года. Правда, вымысел, приключения, любовь и магия, Москва: Центрполиграф, 2015.
4. Ларина А.Н. Иллюстративная открытка: вопросы атрибуции // Весник РГГУ, 2012. № 6. С. 214-224.
5. Самбур М.В. Открытка в контексте культуры: атрибуция, научное описание, экспонирование: дис. канд. исторических наук / Московский городской педагогический университет. Москва, 2014. 186 с.

Дев'ятко Наталія Володимирівна,

кандидат філософських наук,

доцент кафедри філософії

КЗВО «Дніпровська академія неперервної освіти» ДОР

ЗМІНА СВИТОГЛЯДНИХ ПАРАДИГМ: КУЛЬТУРА ПРОТИ АНТИКУЛЬТУРИ

Питання світоглядної домінанти культури або антикультури в сучасному глобалізованому світі постає напрочуд актуальним, оскільки безпосередньо впливає на самоідентифікацію особистості, соціальні, культурні, політичні, а часом й економічні процеси. Принципово відрізняються світоглядні кодові основи культури й антикультури, незважаючи на те, що обидві світоглядні системи мають великі варіативні можливості для свого прояву в сучасному світі.

Культура, закорінена в національну або релігійну традиції, базується на історичному досвіді окремо взятої спільноти, як-от народ чи об'єднання кількох народів, завдяки спільній ідентифікації в межах держави. Це проявляється і у вигляді реальної національної приналежності, і в культурній ідентифікації людини через символічну приналежність до певних груп. Завдяки цьому культура отримує значне енергетичне підсилення свого поля в процесі актуалізації національних енергій – тематично, стилістично, ідейно (останнє випливає з історичного досвіду та особливостей світогляду). Особливо сильною культура стає від додаткового використання загального світового досвіду через актуалізацію загальнолюдських архетипів, що також підсилює актуалізовані національні архетипи, уписані в різноманітні тексти.

Антикультура не потребує національного або загальнолюдського досвіду та вкорінення у будь-якій історично зумовленій традиції. Приналежність до антикультури виникає через субкультури окремих груп, які мають власні традиції: формується світоглядна призма, через яку бачиться весь навколишній світ, легітимізуються ідеї та моделі поведінки. Ще частіше антикультура постає як спроще-

ний варіант розуміння реальності, що черпає свою енергію у використанні стереотипів на протигагу архетипам. Через це свідомість людини, яка живе у форматі антикультури як базового світоглядного кодового модуля, стає набором шаблонів, з-під впливу яких майже неможливо вийти. Цікаво, що потреба такого виходу самою людиною зазвичай не розглядається, бо подібний світогляд для неї вбачається як цілком легітимний, не ставиться під сумнів. Добре такий тип світогляду фіксується на рівні текстових структур: творча людина, котра потрапила під вплив антикультури, створює стереотипно-шаблонні тексти, а людина, котра систематично споживає подібний продукт, дуже швидко стає неспроможною сприймати не шаблонний текст узагалі. Отже, до процесу залучається економічний складник, коли відверто шаблонні тексти, реалізовані в книгах, кіно, серіалах, театральних постановках, музиці, піснях тощо, отримують популярність і тиражуються, захоплюючи великі аудиторії.

Вплив глобалізації з її принциповим неприйняттям будь-яких кордонів сильно послабив позиції національних культур. Національне, яке часом складно піддається перекладу (якщо, звісно, не використовувати прийоми архетипного перекодування), також було позначене глобалізацією як непотрібне обмеження в комунікації і розповсюдженні ідей. Український учений В. Д. Буряк ще на початку 90-х р. ХХ ст., коли в нашій країні відбувалися значні культурно-політичні перетворення, розмірковував про «розгерметизацію» архетипних горизонтів і зниження національного енергетичного потенціалу [1], наслідки чого спостерігаються в бездуховності, аполітичності та недостатній активності населення майже всіх країн на пострадянському просторі.

Антикультура активно вбирає ідеї постмодерну, для якого текстові структури є об'єктом активного впливу та гри. Але не від канонічного постмодернізму, що був радше новою еволюційною культурно-світоглядною парадигмою, а став наслідком загальнолюдського травматичного досвіду двох світових війн, коли розум відступив перед

жорстокістю і багатомільйонними жертвами, не маючи можливості адекватно пояснити, як подібне могло статися. Це також знижує енергетику культури в цілому, бо на неї, як на важливу основу національного, частково покладається провина за скоєне. Відгомін цього спостерігається і сьогодні в тотальному страху перед «націоналізмом» – і в Європі, і на пострадянському просторі. Хоча саме питання національного є абсолютно неоднозначним і потребує окремої оцінки в кожному окремо взятому випадку.

Натомість відбувається стереотипізація самого національного та його апріорі негативне забарвлення, навішуються ярлики, національне асоціюється із хаосом, соціальною і політичною нестабільністю. Нерідко національне набуває маніпулятивних характеристик і справді починає відповідати змальованій картині, прикладом чого можуть слугувати сучасні виступи «неонацистів» у Європі, демонстрації «жовтих жилетів» у Франції, які завершуються погромами й ін. Винятком із цих процесів, на нашу думку, нині є Україна, де національне через потребу потужної самоідентифікації і швидкого відмежування від імперських світоглядних структур не тільки активно проявило себе, але й набуло потужного позитивного забарвлення. Щоправда, реальне позитивне енергетичне наповнення національного для сучасної України не скасовує можливості його негативного сприйняття з боку інших світоглядних систем, домінуючих в інших країнах та групах, які, наприклад, мають антиукраїнську самоідентифікацію або заражені вірусом байдужості та самовиключилися з процесів розбудови сучасності і створення проекту майбутнього.

На думку П. Павлідіса, постмодерн не визнає як ідеал автономну та раціонально мислячу людину, оскільки людина постмодерної формації живе «у полоні мови і тексту», значення та ідеї яких є варіативними й однаково цінними незалежно від їхньої істинності. Плюралізм самоцінний, відкидаються закономірності, світ стає безсистемним, хаотичним, і це виводиться як норма людського буття. Аналізуючи роботи постмодерністських ідеологів, дослідник роздумує про своєрідний постмодерний ідеал індивіда,

котрий позбавлений «самосвідомості і чіткої ідентичності» [2], і взагалі про відмову від поняття особистості в контексті цієї парадигми. Помічаємо, наскільки останній аргумент уходить у конфлікт із архетипами як базовими світоглядними структурами, які обов'язково мають бути наповнені власним досвідом особистості, бо інакше не набудуть реальної актуалізації. Натомість відмова від особистості добре лягає у стереотипний канон, що спостерігаємо на суспільному і культурному рівнях, і в самих художніх текстах. Змагаючись за свободу самовираження і цінність усіх думок, постмодернізм в результаті став добре організованою репресивною машиною для мислителів і творців, які піддавали сумніву його ідеологію і канони, легітимізував буття людини в реаліях суспільства споживання і відмову від творення нового як нові суспільний «ідеали».

Наприкінці статті П. Павлідіс робить висновок щодо інфантильності сучасної людини, яка «має змогу лише поверхнево споживати культуру, та не здатна її розуміти і творити» [2]. Це твердження, на наше переконання, справедливе винятково для постмодерну у форматі «ерзац», коли всі позитивні ідеї постмодерністської парадигми нівелювалися його власними ентропійними процесами, закладеними самою постмодерністською ідеологією; воно не відміння актуальності саме такого змалювання постмодерну, оскільки наприкінці минулого століття і приблизно до 2010 р. світоглядну домінанту переважно має постмодерн у форматі «ерзац». За останнє десятиліття завдяки розвитку нової світоглядної парадигми, принципово антипостмодерної, відбувається потужна світоглядна війна за отримання світоглядної домінанти й повне світоглядне перекодування через культуру. Ці процеси добре простежуються під час аналізу текстових структур, ідей, образів персонажів у масовій культурі. Особливо активно на ці світоглядні процеси відгукується кіно з великими бюджетами, оскільки його творці дуже зацікавлені в поверненні вкладених у продукт коштів. Якщо ж кіно не відповідає очікуванням аудиторій, які сьогодні також відчувають на собі потужні світоглядні зміни, такі фільми будуть збит-

ковими. Водночас масова культура здатна пришвидшувати або заважати змінам культурних парадигм через свою впливовість.

Досліджуючи масову свідомість пострадянського простору в контексті текстів засобів масової інформації, Б. Сапунов [3] виявляє досить чіткі ознаки постмодерного світогляду, який проявляє себе у форматі «ерзац» у часи становлення цієї світоглядної парадигми на наших теренах. Надалі всі ці характеристики набувають потужного розвитку в стереотипно-шаблонному векторі в усіх мистецтвах аж до антикультури як крайнього прояву «ерзацу».

Прокоментуємо головні ознаки, притаманні постмодерним текстам: 1) невпевненість (оскільки «все було написано до нас», це не вселяє впевненість у власних силах); 2) химерність форми і значень (якщо все написано раніше, оригінальність можлива лише за рахунок форми); 3) десакралізація (твір не потребує архетипного енергетичного наповнення, складається із фрагментів чужих текстів і смислів); 4) фрагментарність (відсутність цілісності, деконструкція текстових структур без шкоди для твору); 5) деканонізація (відсутність «вищого», прояв десакралізації); 6) безособистісність (авторське начало не є потрібним, не проявляється у тексті); 7) іронія (нині – «стьоб», маркер для впізнавання «своїх» творців у координатах постмодерну); 8) гра (безмежна, стає самоціллю, відмова від гри сприймається як відмова від життя); 9) алегоричність (слова втрачають смисли, важливі виключно інтерпретації, асоціації); 10) мутантні зміни жанрів (як наслідок – форматизація ринку і культури в цілому); 11) породження нечітких форм (постмодерніст не вирішує проблеми, а грає зі світом); 12) карнавалізація (переконання відсутні, є різні маски і ролі); 13) конструювання (твір сконструйовано, а не прожито); 14) переведення всіх відчуттів на мову знаків (реальний світ не існує, за показною натуралізацією такого тексту ховається відсутність реальності).

Аналізуючи виявлені ознаки, можна передбачити, якою буде нова світоглядно-культурна парадигма, що прийде

на зміну застарілому постмодерну. Більшість цих ознак набудуть протилежних значень цінності для творчих людей та масових аудиторій і в нашій країні, і у всьому світі.

Список використаних джерел

1. Буряк В. Д. Духовність як модуль-система національної художньої свідомості / В. Д. Буряк // Літературознавство, просвіта і духовний ідеал українця : Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Кривий Ріг : Вид-во КРДПІ, 1994. – С. 4.

2. Павлидис П. Личность в постмодернистском восприятии / П. Павлидис // Инновации в образовании. – 2005. – № 6. – С. 55-64. – Режим доступу : http://www.ilhs.tuc.gr/ru/Postmodernism_i_lichnost.htm.

3. Сапунов Б. М. Философские проблемы массовой информации и телерадиокоммуникации / Б. М. Сапунов. – М. : ИПК работников ТВ и РВ, 1998. – 81 с.

Добродум Ольга Вікторівна

доктор філософських наук, професор
професор Науково-дослідного інституту
Київського національного університету
культури і мистецтв

61

ДО ПИТАННЯ ПРО МЕТОДОЛОГІЮ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕКСТІВ

У сучасну інформаційну та постіндустріальну, постмодерністську і посттехнічну, постісторичну та посткультурну епоху реактуалізуються концептуальні положення класиків соціально-філософської думки – наприклад, положення Маршалла Маклюєна про те, що в наш час зустрічаються всі часи і простори відразу. Сучасна епоха багато в чому повертає нас в античні реалії, коли міркування Сократа та Гомера декламувалися на площах, проте в епоху софістів (Протагор, Горгій) поняття цінності та істинності тексту почало релятивізуватися і нівелюватися, і текст, що звучав з амвона і кафедри, за наданою йому цінністю міг парадоксальним чином прирівнюватися до тексту вуличного проповідника.

У міру розвитку культури усний і письмовий текст багато в чому повернув свій ціннісний потенціал, чому сприяла поява академій, університетів і філософських шкіл. На початку Нового часу відбувся розвиток книгодрукування, що призвело до дихотомічних наслідків: з одного боку, письмові тексти могли втрачати свій сутнісний авторитет і вплив, хоча, з іншого боку, вже тоді в Європі найбільш маргінальні ідеї відсіювалися – істина ставала конвенціональною і загальноприйнятною, а тексти були певним чином авторизовані державними і політичними інститутами.

Вже в ХХ столітті Герман Гессе у творі «Гра в бісер» фіксує настання фейлетонної епохи. Епоха фейлетонізації та карнавалізації культури і духовних цінностей може бути охарактеризована таким чином, що інформація стає рівноцінною за рахунок доступності ЗМК (соціальні мережі та меседжери, віртуальні світи і комп'ютерні ігри, відео- і геокартографічні сервіси, мережеві енциклопедії та блогосфера тощо), які подекуди елімінують і нейтралізують авторитет класичних текстів саме за рахунок загальнодоступності інформації: в блогосфері думка професора та експерта може означати рівно стільки ж, як думка пересічного громадянина. Аналізуючи репрезентацію текстів у глобальному павутинні в інтроспективній та ретроспективній проекціях, неминуче актуалізується питання про роль Інтернету і особливості тексту в сучасній культурі із властивим їй кліповим і фрагментарним мисленням, з огляду на регламентацію форм сучасного тексту, кількісне встановлення і лімітування в меседжерах.

Завдяки інтернету і переходу багатьох ЗМІ в цифровий формат відбувається нібито подвоєння світу технічними засобами. Тут можна було б згадати сприйняття Піфагора Бога-Творця як бездоганного геометра і математико-подібного характеру світоустрою, уявлення Конфуція, що знаки і символи керують світом, переконання Йоганна Гете, який, уточнюючи ідею відповідностей числа і міри, відзначав, що числа показують, як управляється світ, відображаючи сутність речей через зв'язність їхніх відносин.

Із точки зору філософії віртуальності, «якщо тебе немає в інтернеті – ти не існуєш» (Білл Гейтс), «підключись, інакше загинеш» (аксіома веб-серфінгу), «реальність – це галюцинація, викликана відсутністю інтернету». Відбувається медіатизація релігії і політики: за словами теоретика «інформаційного суспільства» Мануеля Кастельса, віртуальна реальність модифікується в реальну віртуальність. У зв'язку з цим пригадується і постмодерністський вислів «мир – це текст», і те, що депутат Європарламенту Джульєтто Кьезе заявив: «Культура змінила своє ім'я – тепер її звуть інформація».

Своєрідною моделлю медіального мережевого конс'юмеристського мегасоціуму виступає Матриця, що може свідчити про формування ідеології нетократизму і нетократичної філософії. Ця ситуація сприяє дискурсу ідеології мережевого лібералізму, лібертаріанської ідеології, поліцентризму, політеїзму, мультикультуралізму та «кнопкової демократії». У мережі існує безліч додатків, що дозволяють закачувати Писання в цифрові пристрої – таким чином священні тексти стають електронними. Психолог С. Вигонський визначає віртуальну реальність як масову галюцинацію, в контексті того, що ІТ уможливають маніпуляцію суспільною свідомістю. Феномен «розумної техніки» та мультимедійна революція означають поширення електронно-паперових медіа (наприклад, електронного паперу), поширення дигітального, інтерактивного і 3D/10D-кінематографа, розвиток мобільного ТБ і тріумф блогосфери як альтернативи ЗМІ в ХХІ ст.

Ще президент США Г. Гувер провіщував появу культу масової людини як культу медіа-культури. CNN-ізація світу, глобальна комунікаційна революція, влада друкованого тексту призводять до ситуації, коли журналісти перетворюються на магів, володарів душ і жерців, часом ЗМІ довіряють більше, ніж церкві, IV медіа-влада і V влада кіберпростору витісняє владу перших трьох. Дискурс віртуальної реальності характеризується суміжністю гуманітарного та соціального знання: філософії та лінгвістики,

релігієзнавства та політології, психології та інформаціології, що дозволяє їх використовувати у взаємних інтересах.

Згідно з деякими припущеннями, еволюція людини супроводжується еволюцією її тексту, і якщо на початковому етапі розвитку людина була обмежена природою каменю, папірусу, клинопису на глині, написів на скелях, граніту в Єгипті, на сучасному етапі свого існування історія тексту як такого скоріше характеризується якісно іншою проблематикою: обмеженням свободи слова в Китаї та багатьох інших країнах фільтрацією контенту і забороною на репости, видаленням акаунта в меседжерах і штрафами, керівництвом текстів і в можливості їхньої елімінації і державної цензури, кримінальним переслідуванням і кібердисидентством.

Ми можемо спостерігати послідовний процес від повної свободи до повного обмеження і навіть заборони, і якщо раніше за тексти в інтернеті не переслідували, то зараз можуть притягнути до відповідальності будь-якого користувача внаслідок деанонізації текстів та їхніх авторів. Крім того, сюди додається і проблема штучного інтелекту, коли все більша кількість механізмів можуть відповідати тесту Т'юрінга, все складніше ідентифікувати та відрізнити тексти, створені людьми, від машинних текстів, а тексти майбутнього напише штучний інтелект.

Таким чином, ми повертаємося в епоху еллінізму з її поступальною релятивізацією сенсів та значень, і на сьогоднішньому етапі потрібні автономні критерії істинності в контексті уявлень про альтернативну історичну хронологію та теорії плоскої Землі, конспірологічних теорій щодо природи свинячого і пташиного грипу, вірусів та вакцин, ГМО і уфології, ВІЛу та СНІДу. Можливо, ідея Маршалла Маклюєна про розвиток ЗМІ набула свого завершеного вираження (коли світ, оповитий електричними проводами, є не більшим за село), коли в нашому бездротовому світі думка малозначущих і неавторитетних людей може ставати вирішальною, а істина часом стає майже невід'ємною від брехні у філософії і культурі, релігії та політиці.

Доброносова Юлія Дмитрівна,

кандидат філософських наук,

доцент кафедри філософії та педагогіки

Національного транспортного університету

ЕПІСТОЛЯРНИЙ ДИСКУРС ВАСИЛЯ СТУСА ЯК ПРОСТІР ЗАСВІДЧЕННЯ ПРОЦЕСУ САМОАКТУАЛІЗАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ

Епістолярний дискурс В. Стуса сповнений не лише екзистенціальними і комунікативними інтенціями, але й антропологічними висновками, зміст яких здатний увиразнити їхнє філософсько-антропологічне прочитання. Листи поета є частиною медіакультури минулого століття, адже досвід листування тоді посідав чільне місце серед комунікативних практик і часто давав змогу оприсутнювати смисли, котрі автор листа й ті, із ким він вступав у діалог, інакше не могли представити. Актуальність осмислення медіального потенціалу епістолярного дискурсу в наш час медіарозмаїття і поширення мережевого спілкування пов'язана передусім із пошуком підходів, адекватних і самим листам В. Стуса, і сучасній ситуації сприйняття його творчості, адже це мають бути такі перспективи осягнення текстів і контекстів, що не спрощують антропологічні висновки митця щодо екзистенційної специфіки людського існування. У численних працях українських дослідників, присвячених інтерпретації листування поета, питання екзистенціального самодійснення і комунікативного потенціалу його епістолярію рідко стають предметом розгляду, мало нині і спроб застосування до їх осягнення поміркованої міждисциплінарності із поєднанням здобутків філософії, психології і студій медіа. Тому перед нами постає мета проаналізувати епістолярний дискурс В. Стуса як простір засвідчення самоактуалізації особистості, що дає змогу проявитися медіальному потенціалу листування як практики комунікації, творення і трансляції смислів. Серед досліджень, присвячених осмисленню епістолярію поета, треба виділити роботи Н. Глушковецької, М. Коцю-

бинської, Г. Мазохи, В. Кузнецова, Л. Юрчишин-Біловус. Проте комунікативний потенціал листування В. Стуса ще мало досліджений, а можливості філософського прочитання його епістолярію використовуються недостатньо.

Епістолярний дискурс є не лише важливим річизмом у творчому доробку поета, але й простором оприсутнення в наративі й діалозі процесу самоактуалізації особистості. Для розуміння того, чому саме листи Василя Стуса до рідних і друзів дають нам змогу пізнати антропологічні висновки митця щодо специфіки людського існування в екзистенціальному й етичному вимірах, пропонуємо виходити із кількох концептуальних засад. По-перше, корпус листів поета розглядатимемо як цілісний епістолярний дискурс, в котрому цінність мають текст і екстралінгвістичні фактори. По-друге, листування з рідними та друзями є прикладом не лише комунікативної практики, але й медіа, уписаного в горизонт медіакультури другої половини ХХ ст., у тому числі й практики дисидентських комунікацій. По-третє, у листах В. Стуса знаходимо численні свідчення про антропологічний експеримент із виявлення екзистенціальних засад людського існування та випробування кордонів людського й долання його меж. По-четверте, в епістолярному дискурсі поета на перший план виходить не дійсність, а людина як творець подій, тому листи часто засвідчують процеси самоактуалізації і проявлення наративної ідентичності. По-п'яте, медіальний потенціал листування реалізується через поєднання в ньому інформативної, референційної, когнітивної, емоційно-оціночної, експресивної, кумулятивно-трансляційної, імперативної, художньо-естетичної і самопрезентаційної функцій із функцією впливу.

Розглядаючи листування як медіа, ми пропонуємо вписати його саме до історії медіакультури, що дасть підстави утверджувати перспективу розуміння медіа як засобів творення смислів, без метонімічної підміни їх мас-медіа. Епістолярний дискурс В. Стуса є прикладом того, що кожна медіапрактика в історії людської культури має екзистенціальний та антропологічний смисл, а листування

як медіадосвід було мостом між рівнями і видами комунікації. У листах поета до рідних і друзів розгортається не лише інтраперсональна комунікація і комунікація на мезорівні, але й відбувається вихід у простір інституційного, а також проявляється співприсутність різних поколінь медіа в медіадосвіді, бо листи, навіть із місць неволі, давали їхньому авторові змогу оприсутнювати смисли, котрі неможливо було проявити в просторі книгодруку і мас-медіа Радянського Союзу. Медіальний потенціал епістолярного дискурсу полягає і в тому, що їх автор сам перетворюється на медіа – так у поліадресних листах проступають зародки розвитку сучасної мережевої медіакультури. Це й не дивно, адже епістолярний дискурс В. Стуса є частиною дисидентських комунікацій, котрі, за висловом О. Мельникової, формували альтернативний інформаційний простір у Радянському Союзі й мали «інструментарій, способи, засоби, принципи та методи поширення альтернативних або заборонених офіційною владою інформації, знань та ідей за допомогою альтернативних каналів» [2, 6]. Поєднання в листуванні інтраперсонального й інтерперсонального вимірів комунікації увиразнює екзистенціальний смисл медіа як засобів творення смислів, котрі є чинником самоідентифікації і самоактуалізації, що вповні розгортається в епістолярному дискурсі поета.

А. Маслоу наголошує, що самоактуалізована особистість завжди знаходиться в безперервному процесі самовтілення та самовдосконалення [1, 220]. Епістолярний дискурс В. Стуса представляє численні приклади фіксації і документування динаміки самоактуалізації, і трансляції смислів самоактуалізації Іншому, Іншій або кільком Іншим (у поліадресних листах). Багато таких свідчень знаходимо в ранніх листах, написаних у 1960-х роках до друзів (особливо до В. Дідківського і Віри Вовк), та в листах 1970-х років із місць неволі до дружини В. Попелюх. Листи поета представляють самоактуалізацію як процес розгортання особистісного й екзистенціального потенціалу, мотиваційну тенденцію особистості і прояв її спрямованості на самопізнання, у якому оприсутнюються не тільки внутрішні

потенції індивіда, але і його смисложиттєві екзистенціали та спрямування на самотворення. Найбільше прикладів прикмет самоактуалізації знаходимо в листах до дружини і сина та в поліадресних листах, які містять повідомлення інколи до десятка адресатів. В епістолярному дискурсі В. Стуса 1970-х років зустрічаємо випадки, коли персональне повідомлення, звернене до когось близького й водночас далекого, обов'язково містить антропологічний висновок, спрямований саме на діалог Я і Ти. Так проступає фіксація ще однієї важливої мітки самоактуалізації – її здатність зачіпати ті аспекти людського існування, у яких проявляють себе *інтерекзистенціали* (комунікативні життєві форми) та цінності. У листуванні В. Стуса стикаємося із фіксацією того, що самоактуалізація пов'язана із докорінними змінами, що відбуваються в розвитку особистості, коли та переходить до проблем екзистенціальних. Водночас листи до друзів з місць неволі містять свідчення того, що самоактуалізація є і процесом реалізації внутрішніх можливостей людини. Представники гуманістичної психології часто вказують на важливість у самоактуалізації *самоперевершення* (екзистенціальний вихід за власні межі і творче долання себе). А. Маслоу зазначає, що в самоактуалізації людина спрямована на те, щоб стати тим, ким вона може бути, отже, має зробити все, щоб потенційно дане їй відбулося, а не лишилося тільки можливістю, а К. Роджерс [3] стверджує, що орієнтація на теперішнє характерна для самоактуалізації, пов'язана із відкритістю до досвіду і довірою до себе. Подібні антропологічні висновки щедро представлені в листах В. Стуса 1970 – 1980-х років, причому тоді, коли фіксуються смисли самоактуалізації (в означенні поета – як *самонаповнення*) епістолярний текст маніфестує поліфункціональність, є простором самовияву, інтенцією на діалог із самим собою і водночас – увиразнює уявлення про світ. Читаючи такий епістолярій, у якому зустрічаються жанри листа, щоденника, філософського есею, не можна не помітити, що самоактуалізація в ньому проступає не лише як мотивуюча тенденція самозбереження, але й як тенденція розвитку себе. Особливо прикметними в цьому

плані є листи до сина Дмитра, де в різний спосіб увиразнюється суть постульованого В. Стусом *пряmostояння*, підставою для розвитку якого і стає самоактуалізація як рушійна сила життя людини, що проявляється у прагненні ставати незалежним, поширюватися, долати власні межі і розвиватися. Такі прикмети цього процесу, як відкритість до нового досвіду, почуття суб'єктивної свободи, цілісність особистості, ставлення до життя як до процесу, готовність до ризику і конструктивна соціальна роль знаходимо і в листах різних років до друзів і побратимів-дисидентів (Є. Сверстюка, В. Чорновола, М. Коцюбинської) різних років. Отже, лінія засвідчення в епістолярії характерних прикмет самоактуалізації відкриває нам не лише суть розуміння В. Стусом специфіки людського існування, але й те, що його листування як медіадосвід другої половини ХХ ст. уже містило зародки майбутньої мережевої культури. Філософське осмислення присутніх в епістолярії смислів та антропологічних висновків, пов'язаних із самоздійсненням у творчості й етичних спрямуваннях, увиразнює потужний комунікативний і медіальний потенціал епістолярного дискурсу поета і відкриває можливості для подальшого пізнання представленої в ньому перспективи розуміння самопізнання, пов'язаного не лише із самотворенням, але й із спрямованістю комунікації на діалог із Іншим / Іншою, діалог Я із Внутрішнім Ти та діалог із багатьма Іншими через певне Ти-медіа.

Список використаних джерел

1. Маслоу, Абрахам. Мотивация и личность. – СПб.: Евразия, 1999. – 478 с.
2. Мельникова, Олена Сергіївна. Особливості дисидентських комунікацій в Україні 1960-х – початку 1990-х років : Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата наук із соціальних комунікацій за спеціальністю 27.00.01 – теорія та історія соціальних комунікацій. – Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара. – Дніпро, 2018. – 19 с.
3. Роджерс, Карл. Взгляд на психотерапию. Становление человека. – М.: Прогресс, 1994. – 480 с.

Донченко Наталія Петрівна,

заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри режисури та
майстерності актора
Київського національного університету
культури і мистецтв

КОНЦЕПЦІЯ СТВОРЕННЯ СЦЕНАРІЮ ЯК ЛІТЕРАТУРНОЇ ОСНОВИ СУЧАСНИХ ЕСТРАДНИХ ФОРМ

Особливого значення у сучасному мистецтві на естраді набуває проблема творчого пошуку нових форм сценічних творів. Новатори естрадного мистецтва прагнуть знайти оригінальні засоби задуму та втілення художньо-творчих завдань. Сьогодні естрада потерпає від навали так званих шоу-проектів. Всілякі ноумени намагаються витиснути зі сценічного мистецтва навіть термін «естрада», замінивши його на «шоу». Автори постановок модних шоу-дійств, прихильники акціонізму, одного з напрямків авангардизму, пропонують різні видовища театру візуальних видів мистецтва: геппенінг, перформенс, флюксус, мистецтво процесу, мистецтво демонстрації, боді-арт, бум, енвайромент, кітч, стендап тощо. Вони прагнуть витиснути естрадну форму, виключити професійну режисуру зі сценічних підмосток, замінивши її технічними засобами, видовищними ефектами, піротехнікою, світлом, мультимедійними технологіями тощо. Відбувається експеримент змішування жанрів усіх видів мистецтва, який доволі часто не відповідає загальній темі та надзавданню дійства. У сценічному мистецтві на естраді точиться жорстока конкуренція з усіма її негативними та позитивними якостями. Боротьба за свого глядача у сучасних експериментах новачків сценічного мистецтва буде продовжуватися доти, поки переможцем, як завжди, не стане високотворча, жанрово означена художня форма [3, 71].

Сучасні театралізовані естрадні дійства, шоу-програми часто-густо створюються спонтанно-імпровізовано. У

новітніх видовищних сценічних формах спостерігається відсутність композиційної структури, жанрової визначеності, накопиченість мультимедійних технологій. Все це свідчить про некомпетентність та непрофесіоналізм організаторів-постановників. Тому актуальною є необхідність проведення літературно-сценарної роботи над будь-яким сценічним дійством, яка концептуально визначить схематично-послідовний розвиток дії і забезпечить успіх сценічному твору.

Створення літературної основи будь-якої естрадної форми, видовища, концерту – складна і кропітка робота, яка містить різні комплексні творчі операції. Написання сценарію – тривалий процес, який вимагає від автора натхнення, багажу знань, художньо-образного мислення, оригінального авторського бачення. Компетентне виконання цієї роботи передбачає глибоку ерудицію сценариста у галузі літератури і мистецтва, громадську зрілість, розвинену творчу здібність та зацікавленість у мистецько-пошуковій діяльності.

Сценарій – це драматична структура, яка визначає зміст, форму, жанрове і стильове вирішення сценічного твору. Це творча обробка дослідженого автором літературного та документального матеріалу, за допомогою драматургічних, мистецьких засобів виразності. Це відтворення реальної сценічної умовної дійсності через виконавців та учасників вистави, свята, програми. Отже, літературний сценарій – це детальний опис словесної дії на основі якого і створюється майбутній сценічний твір [4, 176].

Сценарій має загальні риси із драматичними творами театру, кіно, телебачення. До них відносяться: мета подій, пов'язаних із сюжетом; наявність дійових осіб і конфлікту; композиція, що з'єднує послідовно складові частини (епізоди, блоки) в єдине ціле [5, 28]. Основою втілення сценарію є насамперед драматургічна дія, яка розпочинається, як правило, з виникнення ситуації, що несе в собі створення протилежностей, перепон, ускладнень, колізій тощо.

Літературно-сценарна робота має свою специфіку. За головним спрямуванням і завданнями вона близька до пу-

бліцистики і водночас багато чим пов'язана з педагогікою, психологією, використовує такі засоби взаємодії, як: переказ, демонстрація, вправи, навіювання, приклад, переконання, видовище, розвага. Літературно-сценарна робота має пряме відношення до режисури, але не ототожнюється з нею. Як і в театрі, і в кіно, попереднє словесне оформлення задуму літературного сценарію театралізованого дійства і його наступне режисерське здійснення залишаються самостійними галузями творчості.

У чому ж особливості літературного сценарію театралізованого, естрадного дійства? Кожне дійство є прем'єрою. І тут не може бути готових рецептів. Не буває і схем сценаріїв, вільно перенесених з одного заходу в інший. Кожний новий сценарій потребує нової побудови, особливих деталей, своєрідного настрою думок і почуттів, значних фізичних затрат. Кожна вистава, естрадне дійство, видовище вимагають особливої точності того матеріалу, який пропонується глядачам, високого художнього смаку сценаристів, режисерів, уникнення спокуси працювати на публіку. Сценаристи і режисери мають навчитися мистецтву «високого видовища». Літературний сценарій театралізованого дійства припускає розробку не тільки загальних, але й місцевих проблем, використання місцевого матеріалу.

Різноманітність форм театралізованих естрадних дійств обумовлюється класифікацією літературних сценаріїв, в основу якої покладено такі ознаки: складність матеріалу і форми театралізованого дійства; тематика і зміст; засоби ідейно-емоційної виразності; спосіб організації матеріалу [1].

У театралізованих естрадних дійствах літературний сценарій не обмежений рамками документальності і може скористатися будь-якою умовністю, різними художніми засобами, які підкажуть вибрана ідея авторська фантазія. Вихідний документальний матеріал обростає вигадками. Іноді театралізовані дійства зберігають умовності різних жанрів мистецтв, але в них часто використовуються окремі елементи для створення нового жанру, нової умовності. Наприклад, у театралізованому концерті кожний номер

зберігає свою жанрову ознаку, окремі звичні елементи: слово, пантоміма, пісня, музика, танець нібито виступають у новій якості, формуючи нову умовність. Створюючи театралізовану виставу, сценарист має у своєму розпорядженні весь арсенал художніх засобів драматурга.

Побудова сюжету вистави, свята, концерту чи окремих їх епізодів – один із найважливіших етапів створення сценарію. Така робота потребує знання матеріалу і неабиякої фантазії. Щоб побудований матеріал не страждав строка-тістю, й вилився в стрункий твір, нову композицію, важливо опрацювати стики між епізодами, створити переходи від одного з них до іншого. Це надасть цілісності цілковито різним елементам: пісням і кінокадрам, музиці і драматичному уривку, художній ілюстрації і документальному виступу.

Здійснюючи запис літературного сценарію, важливо стежити, щоб кожний епізод мав певний емоційний вплив. У сценариста вже є координати, за якими він веде розповідь, пов'язану з конкретним матеріалом. Не варто особливо побоюватись, що на даній стадії роботи зміняться деякі попередньо намічені елементи, конструкції: адже ще раз уточнюються задум, сценарний хід, сюжет, план, доводиться створювати нові схеми, багато що змінювати.

В ході роботи над літературним сценарієм дуже важливо зразу вивірити правильний темп розповіді чи драматичної дії. Від цього залежатиме тривалість епізодів, характер кожної фрази, проголошеної дійовими особами. Зміна темпу в ході розповіді чи дії створює ритмічний малюнок сценарію. У ліричних епізодах його доведеться уповільнити, а в активні моменти дії прискорити тощо.

Необхідно також стежити за постійною зміною вражень, чергуванням мовних, музичних, шумових і зорових елементів. Не варто прагнути внести до тексту літературні красивості. Краще, працювати над вагомістю слова, домагатись зрозумілості формулювань, точності передання авторського задуму, щоб у подальшому режисерсько-постановочна група могла без особливих пояснень зрозуміти ідею сценарію.

Ще один важливий елемент сценарію – текстова частина. Найбільш поширена його форма – це монолог. Він слугує основою театралізованих вистав (репризи ведучих, фейлетони, коментарі, вірші, пісні, монологи, оголошення номерів). Майстерність сценариста полягає не тільки у відчутті слова, умінні влучно і чітко висловити думку, але й в умінні підготувати текст для конкретного виступаючого чи виконавця, передати характер людини чи умовного образу, підкреслити емоційність мови, особливості жанру.

Діалог у сценарії тісно пов'язаний із дією. Він виникає, коли сценаристу треба показати зіткнення різних думок, інтересів і характерів. В основі діалогу завжди лежить необхідність учасників чи дійових осіб вступити у конфлікт, протиставити свій стан, настрій, думки іншому. Без цього діалог не може виникнути. І найбільш поширеним прорахунком сценаристів є спроба ввести його без урахування даних обставин [2, 42].

74

Проблема створення літературного сценарію будь-яких естрадних театралізованих форм вирішується в контексті основних закономірностей і принципів професійної драматургії. Тому сценарист, сценарно-авторська група повинні володіти усім спектром навичок та вмінь щодо майстерності створення літературної основи будь-якої форми театралізованого дійства.

Список використаних джерел

1. Богданов И. А., Виноградский И. А. Драматургия эстрадного представления: учебник. Санкт-Петербург: Издательство СПбГАТИ. 2009. 424 с.
2. Горюнова И. Э. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений: лекции и сценарии. Санкт-Петербург. 2009. 208 с.
3. Донченко Н. П. Роль етюдної форми у професійній підготовці фахівця сценічного мистецтва та у творчості артиста естради // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум. 2016. № 4. 154 с.
4. Донченко Н. П. Творчий процес створення літературного сценарію різноманітних театралізованих форм // Актуальні проблеми

історії, теорії та практики художньої культури: [зб. наук. праць; вип. XXXVIII]. Київ: Міленіум. 2016. 261 с.

5. Фрумнин Г. М. Сценарное мастерство: учеб. пособие. (3-е изд.). Москва, «Академический проект». 2008. 224 с.

Дубина Микола Миколайович,

доктор філологічних наук, професор,
професор Науково-дослідного інституту
Київського національного університету
культури і мистецтв

СЕНСОВО-ЗМІСТОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТЕКСТУ В ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОЇ ПОСТАНОВКИ

На сучасному етапі вітчизняні та зарубіжні науковці прагнуть до розвитку і посилення основ поєднання театрального простору та філософії, не заперечуючи характерний для багатьох століть розрив між ними, а осмислюючи його як продуктивний простір.

Модель для розробки філософії сценічної постановки наразі складається із провідних теорій філософського обґрунтування досліджень драматургічної літератури (філософський аналіз було застосовано для розгляду драматургічних текстів, тоді як театральні постановки лишалися поза увагою науковців) та постструктуралістичних розробок, які посприяли переосмисленню філософської комунікації – сценічна постановка в них розглядається як місце філософського потенціалу. Головна увага концентрується на вивченні філософсько-театральних кордонів, які позиціонуються як призма інноваційних досліджень.

Симбіоз означених напрямків наукової думки доцільно розглядати як важливу складову інтелектуальної генези у контексті дослідження філософії виконавства, засіб осмислення мети та специфіки сценічного простору на сучасному етапі.

На думку професора Колумбійського університету Б. Метьюза, який одним із перших відстояв твердження, що

центральне місце в драматургічній літературі належить філософії: «головною якістю драми є те, що вона дозволяє розплутати філософію самого драматурга» [3, 3], відповідно, «важливе сенсово-змістовне повідомлення» та «бачення людського життя» – змістовне поняття відкрите для ідеї, що філософія може бути створена в умовах сценічного простору, а не просто передана в його умовах [3, 217]. Проте, філософський потенціал драматургічного твору, безумовно не може розглядатися лише як шлях до теоретизування на основі тексту. Вроджений філософський потенціал драматургічних творів має бути вдало прилаштований до реалій твору театрального – структури, в якій «мистецтво драматурга завжди повинно бути найтісніше пов'язане з мистецтвом актора» [3, 3].

Ідея філософії або форми філософствування, яка б виходила за межі тексту, стала радикальним зрушенням у мистецтвознавчих і театрознавчих дослідженнях наприкінці ХХ ст., оскільки історично, починаючи з давньогрецької філософії, текст був єдиним загальноприйнятим її засобом. Існуючі проблеми текстуальності та інтелектуальні обмеження мови у вираженні філософського дискурсу, з одного боку, та серйозна критична взаємодія зі сценічним виконавством, з іншого, значно посприяли можливості осмислення філософської думки поза текстом.

На думку професора філософії Університету Піттсбурга (University of Pittsburgh) Н. Решера, «текст призматичний у природі, він відображає різноманітні особливості в залежності від точки зору, з якої він розглядається. Відтак у цьому процесі вирішальними є сам текст і контекст, який змінюється в залежності від інтерпретацій» [4, 7]. Отже, кожен текст є невизначеним, умовним та змінюється у момент його сприйняття. Іншими словами, кожен текст – це виконавство.

Зазначимо, що процес перенесення філософського значення з галузі драматургічного тексту в царину театральної постановки безпосередньо пов'язаний зі специфікою проблематики художнього семіотизму, оскільки є перетворенням драматургічного тексту на дійство – часо-просто-

ровий фрагмент реальності, який існує тут і зараз, тобто перекладом знаків певної природи в знаки, що мають інший спосіб втілення.

Позиціонуючи сценічну постановку як складну метафору, що передбачає наявність кількох планів та залежить безпосередньо від рівня художньої уяви режисера, акцентуємо на тому, що створення сценічного тексту передбачає здійснення «перекладу» знаків однієї природи в інші, що мають відмінний спосіб втілення на різних рівнях, набагато складніших у сенсовому та змістовому аспектах.

Безумовно, специфіка перетворення драматургічного тексту на сценічну постановку зі збереженням та/або власним трактуванням режисера філософської концепції автора, залежить від сенсово-змістових особливостей першоджерела. Наприклад, у постановках класичних п'єс У. Шекспіра глядач побачить набагато менше можливого, оскільки кожна конкретна режисерська інтерпретація приховує велику кількість інших можливих трактувань – текст, створений для театру, не лімітований межами його постановки. Протилежний процес відбувається у виставах за творами драматургів-філософів, серед яких особливою специфікою вирізняються режисерські інсценування п'єс представників театру абсурду.

Відомим філософським письменником ХХ ст. є один із засновників театру абсурду С. Бекет, драматургічні твори якого можна позиціонувати як своєрідну колекцію або бріколаж філософських ідей. Його персонажі, уособлюючи образ безрідного та відчуженого людства, самотньої істоти посеред беззмістовної порожнечі, наводять нескінченні, іноді здавалося б безглузді, проте цікаві метафізичні аргументи. У кожній новій п'єсі цей стан персонажів посилюється та поглиблюється, відповідно до еволюціонування всеохоплюючого світогляду, відомого як «світогляд Бекета».

Світ, створений С. Бекетом, інтерпретувати можливо лише у філософському контексті. Драматургічні твори автора, в яких закладені непевні натяки та пропозиції осмисленого філософського задуму далекі від проблеми відображення життєвих реалій.

Є. Доценко зазначає, що у п'єсах С. Бекета те, що має побачити глядач, чітко прописано в тексті, а візуальний ряд заміняє сенс, який глядач прагне зрозуміти, проте не в змозі, як і герої твору [1, 189]. Осмислити специфіку зіткнення сенсів та нісенітниць, різноманітних світоглядних моделей – складне завдання не лише для практиків театрального мистецтва, а й для теоретиків. На думку М. Есліна, спроби ідентифікувати погляди С. Бекета з якоюсь певною філософською школою марні та недоречні [2, 61], оскільки драматург ніколи не акцентував на можливості єдиного бачення тієї або іншої концепції, пропагуючи альтернативне осмислення.

Можливості інноваційного філософського прочитання та інсценізації драматургії С. Бекета надають неабияких перспектив для нових авторських режисерських інтерпретацій та подальших наукових розробок проблематики сенсово-змістових трансформацій драматургічного тексту у процесі створення сценічної постановки та існування філософської думки поза текстом, в умовах театрального простору.

78

Список використаних джерел

1. Доценко Е. Г. Интерпретируя С. Беккета: проблемы перевода классики «Абсурда» / Е. Г. Доценко // Политическая лингвистика. – 2012. – Вып. 1 (39). – С. 185–189.
2. Esslin M. The Theatre of the Absurd / M. Esslin. – N. Y. : Vintage Books, 2004. – 480 p.
3. Matthews B. The Development of the Drama / B. Matthews. – N. Y. : Scribner's Sons, 1903. – 384 p.
4. Rescher N. Philosophical Textuality: Studies on Issues of Discourse in Philosophy / N. Rescher. – Frankfurt : Ontos Verlag, 2010. – 93 p

Желєзняк Серафим Володимирович,

аспірант Київського національного університету
культури і мистецтв;

науковий керівник – доктор мистецтвознавства,
професор Безручко О. В.

ЗВУКОВА СКУЛЬПТУРА: СИНТЕТИЧНЕ КУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ

Останнім часом у роботах художників і скульпторів з різних країн можна помітити використання звуку як художнього елемента, що впливає на естетичне сприйняття глядача, а також у деяких випадках сприяє взаємодії з ним. Загалом такі звукові скульптури, або інсталяції використовуються для естетизації публічного простору чи для передавання певного соціально-філософського змісту. Серед таких скульптур варто виділити найвідоміші: «High Tide Organ» (від англ. – орган, що працює за допомогою припливу) в місті Блекпул у Великій Британії, «Sea Organ» (від англ. – морський орган) у місті Задар у Хорватії, «Wave Organ» (від англ. – хвильовий орган) на узбережжі в місті Сан Франциско у США.

У наведених прикладах звук видобувається завдяки коливанням хвиль у воді, в яку занурені трубки, канали, що наявні в цих скульптурах. Завдяки руху повітря в цих трубках починає звучати певна нота, на яку налаштований конкретний канал або трубка.

Звуковою скульптурою вчені почали цікавитися ще з 1980-х рр., про що свідчать наукові публікації, у яких висвітлюються різні аспекти цього явища – від педагогічного до художнього. Серед досліджень варто виділити публікації Ф. Баше «Звукова скульптура: Звуки, форми, публічна участь, освіта» [1], Б. Фонтана «Релокація фонового звуку: міська звукова скульптура» [2], Я. Мотта «Стілець, що розмовляє: записки про звукову скульптуру» [5] та ін.

«High Tide Organ» у Блекпулі (скульптура була представлена в 2002 р.) відтворює звуки через те, що в ньому вбудовані 18 органних трубок, поєднані з 8-ма трубками,

котрі вмонтовані в причал. Рухи повітря під час припливу завдяки поєднаній системі трубок породжують звукові коливання в органних трубках у цій скульптурі. Трубки налаштовані на частоти, що відповідають послідовності гармонік для ноти сі-бемоль, тобто вони можуть відтворювати такі ноти: сі-бемоль контроктави (58,3 Гц), сі-бемоль великої октави (116,6 Гц), фа малої октави (174,9 Гц), сі бемоль малої октави (233,2 Гц), ре (291,5 Гц), фа (349,8 Гц), ля-бемоль першої октави (408,1 Гц) та до (524,7 Гц) і мі другої октави (641,3 Гц). Варто зазначити, що автори в цю послідовність не ввели восьмий обертон, що відповідає ноті сі-бемоль першої октави та десятий обертон, що відповідає ноті ре другої октави.

«Sea Organ» з'явився у 2006 р. у Хорватії (м. Задар). Орган також генерує звук за допомогою рухів повітря трубками під час припливу. Вони сховані під поверхнею кам'яних сходів на узбережжі. Самі звукові трубки побудовані за принципом лабіальних духових інструментів, тобто звук генерується тоді, коли повітря вдаряється об край отвору в трубці і в такий спосіб породжує звукові коливання в цій трубці. Отвори для виходу звуку прорізані у верхній сходинці на узбережжі. Отже, сидячи на кам'яних сходах, люди можуть слухати звуки, що відтворюються морським органом [6].

Орган у Хорватії складається із семи секцій із п'яти трубок у кожній. Трубки в секціях налаштовані так, що вони відтворюють два акорди на основі діатонічного звукоряду, котрі повторюються по чергово по секціях. Обидва акорди в тональності до-мажор, перший акорд – ре, соль великої октави, ре, соль, сі малої октави (домінантовий акорд), а другий – до, соль великої октави, до, мі, ля малої октави (тонічний акорд з додаванням шостого ступеню). Морський орган отримав нагороду «European Prize for Urban Public Space» (від англ. – європейський приз за міський публічний простір) [6].

Також подібна конструкція є й у США (м. Сан-Франциско). Вона була відкрита у 1986 р. авторами П. Річардсом та Дж. Гонзалезом. Увесь простір є кам'яним прича-

лом для човнів, з якого в певних місцях визирають бетонні трубки, котрих усього налічується 25. Проте, на відміну від двох інших зазначених скульптур, ця робота не має елементів, які б утворювали періодичні звукові коливання, тобто трубки не продукують музичних звуків, але певним чином трансформують звуки хвиль, що б'ються об їх частини, занурені у воду, і в такий спосіб відтворюють незвичайні звуки природного походження. Автори підкреслюють їхню заспокійливу дію на людей, що знаходяться в межах цієї конструкції та прислухаються до звуків, відтворюваних «Хвильовим органом». Слід зазначити, що прототип цієї скульптури був представлений на «New Music '81 Festival» (від англ. – фестиваль нової музики у 1981 році) та викликав ентузіазм і підтримку постійно діючої роботи [7]. Об'єкт привернув увагу людей до цього місця, яке раніше користувалось попитом лише в рибалок.

Серед сучасних прикладів синтезу звуку та просторового мистецтва можна зазначити інсталяції різних груп митців: Mesa Musical Shadows – 2016 р. у м. Меса, Арізона, США [4], Impulse – з 2015 по 2016 рр. у Монреалі [3] та ін.

Як бачимо, явище звукової скульптури та інсталяції, що використовує звук, спостерігається протягом значного часу; воно має на меті певне естетичне перетворення простору, донесення соціальних та філософських ідей засобами сучасного мистецтва до учасників взаємодії з цими арт-об'єктами; для цього використовуються акустичні явища, музичні інсталяції, що працюють за певним алгоритмом. Отже, звук у сучасному мистецтві може використовуватися доволі творчо, а поєднання художніх ідей зі знаннями (музичними, акустичними) здатне суттєво збагатити розмаїтість таких робіт.

Список використаних джерел

1. Baschet F. Sound Sculpture: Sounds, Shapes, Public Participation, Education / F. Baschet, B. Baschet // Leonardo. – 1987. – Vol. 20. – № 2. – Pp. 107-114.

2. Fontana B. The Relocation of Ambient Sound: Urban Sound Sculpture / B. Fontana // Leonardo. – 1987. – Vol. 20. – № 2. – Pp. 143-147.

3. Luminothérapie In The Quartier Des Spectacles: Unveiling Of Impulse And Opening Of The 2016 Call For Proposals! [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://www.quartierdesspectacles.com/en/media/lumino_2015-2016.

4. Mesa Musical Shadows [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.dailytouslesjours.com/project/mesa-musical-shadows/>

5. Mott I. The Talking Chair: Notes on a Sound Sculpture / I. Mott // Leonardo. – 1995. – Vol. 28. – № 1. – Pp. 69-70.

6. Sea Organ – musical instrument played by the sea [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.oddmusic.com/gallery/om24550.html>.

7. The Wave Organ. Peter Richards and George Gonzalez Exploratorium artists in residence, 1986 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.exploratorium.edu/visit/wave-organ>.

Журавель-Змєєва Лілія Сергіївна,

аспірантка Київського національного університету
культури і мистецтв;

науковий керівник – кандидат технічних наук,
доцент Пенчук О. П.

82

НАРОДНА, ТЕХНІЧНА Й НАУКОВА ТЕРМІНОЛОГІЯ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ У ФАХОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Поняття художнього та побутового текстилю часто потребують додаткового роз'яснення, особливо для пересічного споживача. Якщо загальне уявлення про асортимент текстильних виробів у суспільстві сформовано порівняно широко, то розуміння особливостей художніх текстильних творів – сфера вузьких спеціалістів чи народних майстрів. Уже з цього моменту починаються питання термінологічного розподілу виробів і творів, технік і матеріалів, засобів і методів у виробництві текстилю. Умовно всю текстильну термінологію можна поділити за принципами походження та потреб на народну, технічну й науково-дослідну.

Перші спроби впорядкувати текстильну термінологію належать до XVI –XVIII ст. – доби функціонування мануфактурних виробництв та їхніх спроб затвердити певні назви нормативними документами (статути мануфактур)

на рівні із правилами й нормами поведінки та виробництва [3, 139]. Проте виникнення самих назв і понять у текстилі можна віднести до часів виникнення текстилю, формування перших верстатів, розроблення елементарних переплетень та ін. Утворення таких народних назв, що й нині активно вживаються в текстах, є початком формування сучасної текстильної термінології.

Народна термінологія в художньому текстилі позначається застосуванням простих, розмовних слів у прямому або порівняльному значенні. «Заборовий рушник», «ткання вибором», «ткати під дошку» – народні назви, що стосуються перебірного ткацтва; «на косу», «у вічко», «в кучері», «обвиванці» – техніки килимового ткацтва; подібні назви формуються за принципами асоціацій та метафор [4, 127]. Вживання таких етнічних назв у наукових чи інших літературних творах надає тексту яскравості, автентичності, проте не є чітким та може мати відмінності у тлумаченні залежно від територій, де вживається визначення. Відповідно такі народні назви потребують додаткового уточнення та пояснення, тож у виробничому процесі такі терміни не коректні.

У технічних словниках дослідники поділяють текстильну термінологію на певні групи, такі як: інструменти ткацького виробництва, види матеріалів, асортимент виробів, ряд технік тощо [4, 127]. Згідно з ГОСТ 28003 – 88 [СТ СЕВ 6068 – 87] СРСР «Пороки текстильних нитей» [1, 2] визначалися як недоліки нитки «комок на пряже», «прикрут нитки», «утолщение нити» й ін. що в народних визначеннях мало м'якшений та простіший варіанти назв «шишка», «завитка», «живіт» та ін. Більшість народних назв мають поточнені технічні аналоги (наприклад: «шохтини» – ремізи, «підніжки» – педалі, «на косу» – техніка ткацтва на косу та межову нитку, «в кучері» – ворсова петельчаста ткацька техніка тощо). Такі аналоги конкретизують та спрощують уживання народних визначень, чим врегульовують упровадження виробничих інструкцій, рекомендацій та методик.

Безперечно технічна термінологія доповнюється сучасними поняттями, значеннями та цілком новими явищами, пов'язаними із розвитком технологій, застосуванням нових матеріалів і технік. Так, до вітчизняної текстильної термінології, на рівні з похідними від народних, з'являються іноземні, запозичені слова. Зокрема, саме матеріалознавство, як окрема наука, долучається до поглиблення та вдосконалення текстильних словників [3, 143]. Тісний зв'язок текстильного виробництва із хімічною промисловістю, досягненнями в галузях механічних та фізичних досліджень призводить до вдосконалення наявних технологій та відпрацювання нових, що також позначається на термінологічному апараті текстилю. У сучасній технічній термінології виникають поняття авторських технік, технологій, об'ємно-просторових конструкцій, жорсткості, інсталяції; себто таких, що стосуються безпосередньо художнього текстилю, притаманних більше мистецьким творам, аніж промисловим виробам [5, 192].

84

Мистецтвознавча наукова термінологія має зовсім інший, дещо узагальнений та відсторонений характер: менше звертається до конкретики, апелюючи переважно загальнономистецькими визначеннями типу композиції, образу, тематики; виділяючи текстиль, як окремий вид мистецтва.

У мистецтвознавчих доробках, присвячених художньому текстилю, нерідко виникають порівняння чи, навпаки, протиставлення текстилю з іншими видами мистецтва. Так, пластичність нитки порівнюється із пластичністю лінії у графіці, умовності композицій текстилю приписується характер абстракції, у тематичному тяжінні до фігуративності та колористичному вирішенні вбачаються живописні риси тощо. Термінологія мистецтвознавства дуже мінлива відносно художнього текстилю; звідси виникають авторські варіації: «текстиль-живопис», «текстильне малювання», і навіть подекуди зовсім ліричні слова, на кшталт «тепла ручна робота» [2].

Науково-дослідна робота допускає у своїх працях використання і народних термінів, і технічних визначень. Ча-

сто такі терміни вживаються в одному тексті, підтримують та навіть посилюють значення одне одного. Неврівноваженість термінологічного апарату змушує відшукувати окремі терміни в різноманітних джерелах, починаючи від ДСТУ і закінчуючи «польовими» дослідженнями та матеріалами етнографічних експедицій.

Відсутність сучасних словників текстильної термінології є значною проблемою в дослідженнях народного мистецтва, текстильних промисловості та мистецького явища сучасного художнього текстилю. Незважаючи на швидкий розвиток науки, у термінології текстилю існують сталі терміни і цілком нові, привнесені в нашу мову (іноземного походження), і такі, що мають народні корені. Спостерігається потреба в систематизації визначень. Створення технічного словника текстильних технік, дослідження в галузі визначення межі сучасних і традиційних технік, матеріалів художнього текстилю, розроблення класифікації текстильних засобів та матеріалів – усе це має бути об'єктом подальших наукових досліджень.

Список використаних джерел

1. ГОСТ 28003 – 88 [СТ СЕВ 6068 – 87] СРСР «Пороки текстильних нитей» / Издательство стандартов – 1989г., с. 6.
2. Скринник-Миська Д. Текстиль – текст(иль) – контекст(иль) / 2016. <https://zbruc.eu/node/59983>.
3. Солиева М. А. Проблематика текстильной терминологии / Журнал Ученые записки Худжандского государственного университета им. академика Б. Гафурова. Гуманитарные науки – 2013. – С. 137 – 148.
4. Тищенко О. Термінологія артефактів та традиційних ремесел у зіставно-типологічному вимірі (на матеріалі ткацької номенклатури в польській та англійській мовах) / матеріали конференції «HUMAN. COMPUTER. COMUNICATION» – Львів, 2017.– С. 125 – 131.
5. Шнайдер А. Конструктивні особливості об'єктів об'ємно-просторового текстилю / Наукові записки. Візуальні мистецтва. Серія: Мистецтвознавство. – 2017. – № 1. – Вип. 36. – С. 190 – 197.

Зінчина Олександра Борисівна,

кандидат соціологічних наук,
доцент кафедри філософії і політології
Харківського національного університету
міського господарства імені О. М. Бекетова

ДІАЛОГІЧНІСТЬ МЕДІЙНИХ ТЕКСТІВ

Людина в епоху техногенної цивілізації живе в світі різноманітних текстів, які обслуговують різні сфери її діяльності. Для тексту екзистенційно важливий контекст, ставлення до якого і визначає його буття, його місце розташування в межах схеми комунікативного акту як кодоване в спеціальний спосіб повідомлення, що становить собою вираження авторського задуму та модель інтерпретації.

В основі масової комунікації лежить складна система, одиницею якої є текст. Тексти масової інформації – це вся усна і письмова інформація, певним чином структурована (друковані, звукові, відеоматеріали), що становлять зміст (контент) газет, журналів, телевізійних і радіопередач, сайтів і сторінок інтернету тощо.

Комунікативний аспект характеристик текстів мас-медіа акцентує увагу на діалогічному характері текстів. Більшість дослідників погоджується з тим, що сьогодні нові медіа прагнуть позбутися однобічності та односпрямованості акту комунікації, притаманних традиційним ЗМК (друкована преса, радіо, класичне телебачення). У комунікативному аспекті функціонування медіа відзначаються такі характеристики, як розірваність і опосередкованість комунікативного акту, відсутність безпосереднього зворотного зв'язку, позаособистісна, часто анонімна форма спілкування. Розірваність акту спілкування в часі виводить нас на часовий аспект, який розглядає симультанність (це властивість комунікаційного процесу, що дає змогу представляти повідомлення безлічі людей практично одночасно), злободенність і швидке старіння інформації, а також високу швидкість створення текстів (оперативність)

Особливу роль у зростанні діалогічності комунікації відіграють нові медіа, котрі формують єдиний соціокультурний простір як простір діалогу. «Безумовно, сама ідея новизни тут уже зовсім стара – нові медіа не є новими, це частина нашої повсякденності, і ми не уявляємо собі медіа в іншій формі. Нові медіа визначають через три основні категорії: цифровий код, інтерактивність та інтеграцію. Причому цифровий код тут є ключовою категорією, оскільки саме він забезпечує наступні дві. «Тобто в ситуації нових медіа ми не розрізняємо окремі медіа: телебачення, радіо, інтернет, газети – усе це насправді фактично різні сторони одного й того ж феномена, і кожен з традиційних медіа починають володіти рисами всіх інших на базі цифрового контенту» [2].

Механізмом забезпечення цього є їхня особлива здатність підкоряти власному формату всі артефакти сучасної культури, які залучаються до процесу циркуляції цінностей через апарат електронних мас-медіа. Маючи власний знаковий код, вони створюють символічну надбудову над константною реальністю, що багатьма сприймається як справжня реальність або її повноцінний заміник. Символічний простір, який утворюють медіа, інколи є більш переконливим (і, як правило, цікавішим і багатшим), ніж повсякденність.

Отже, проаналізуємо комунікативний бік діяльності нових медіа з погляду діалогічності медійних текстів. Щодо телебачення, то тут можна виділити декілька так званих стадій залучення глядача до діалогу. Перша стадія настає тоді, коли усвідомлення того, що з екрана хтось звертається безпосередньо до нього, загострює увагу глядача, реакцію на мову комунікатора. Якщо цього не відбувається, людина перестає дивитися цю передачу, переключасться на інший канал чи зовсім вимикає телеприймач. Суть другої – в уявному підключенні глядача до діалогів у кадрі. Те, що відбувається на екрані, спонукає людину зайняти позицію однієї із сторін чи виробити власну, незалежно від жанру тексту (це може бути художній фільм, спортивна гра, політична дискусія, повідомлення останніх

новин тощо). Третя стадія містить прямий діалог із комунікатором. Для цього необхідні прямий ефір і миттєвий зворотний зв'язок, як правило, телефонний, через Інтернет тощо. Можливий і відстрочений зворотний зв'язок (листи, sms-повідомлення, коментарі у соціальних мережах), які теж можна розглядати як елемент діалогових відносин. Окремою стадією ми вважаємо ухилення глядача від спілкування із засобом комунікації (вимкнув телевізор чи перемкнув на інший канал), і така поведінка теж є проявом активної позиції, яка характеризує відношення глядача до запропонованої йому інформації.

Медійний текст не варто розглядати як закінчену, замкнену систему. Автор та аудиторія однаково беруть участь у процесі конструювання його змісту й цінності. Більше того, можна вважати, що обидві сторони мають певну компетентність для цього. Цілісність тексту, що є багатоваріантною, виявляє себе в будь-якому акті його сприйняття членами аудиторії.

88

На цей аспект спілкування вказував і М. Бахтін, який вважав, що будь-яке сприйняття мови та її розуміння є активним. Останнє можливе лише у відповіді на слово; розуміння і відповідь (у голос чи «про себе») діалектично злиті і взаємозумовлюють один одного, одне без іншого неможливі. Активне розуміння прилучає те, що розуміється, до кругозору того, хто розуміє, та встановлює тим самим низку складних взаємовідносин, співзвуч і дисонансів з тим, що розуміється, збагачує його новими моментами [1, 95].

Діалог передбачає неповторність кожного із партнерів та їхню принципову рівність; відмінність та оригінальність їхніх поглядів, орієнтацію кожного на розуміння та активну інтерпретацію його «точку зору» партнером, очікування відповіді та її передбачення у власному висловлюванні, взаємну доповнюваність учасників спілкування.

Тепер звернемося до діалогічних можливостей Інтернету. Очевидно, що сам віртуальний простір створює майже необмежені умови для діалогу. Серед усіх відомих людству засобів комунікації саме тут діалогічність може втілюватися у формах, наближених до міжособистісного

спілкування. «Інтернет-комунікація буквально пронизана багатоголоссям. Якщо в традиційних ЗМІ все-таки домінує монолог, а діалогічні фрагменти і жанри (інтерв'ю, бесіда) не мають самодостатнього характеру, то в інтернеті місця для монологу залишається зовсім небагато. Усі жанри Інтернету, які формально відносяться до монологічних, є потенційно діалогічними» [3, 129]. Дійсно, будь-які тексти інтернету завжди мають орієнтацію на діалог. Сам факт оприлюднення тексту є запрошенням до діалогу. Технічна можливість діалогу надається наявністю спеціальної опції «Коментувати» після самого матеріалу, а також наявністю форумів і чатів, створених саме для обміну думками користувачів.

Такі діалогічні жанри, як чат і форум, протиставляються за ознакою синхронність / асинхронність комунікації, за характером комунікативної спрямованості (фактична (тобто така, що відноситься до мовлення, у чаті і інформаційна на форумі), за тематичними особливостями (домінування побутової тематики в чаті та інтелектуальної на форумах) тощо [3, 13–133].

Отже, діалогічний потенціал Інтернету значно перебільшує можливості іншого «холодного», за М. Маклюеном, засобу телебачення. Останнє, своєю чергою, щоб остаточно не програти Інтернету в діалогічності, робить ставку на інтерактивність.

Нові технології змусили нас змінити традиційні уявлення про процеси масової комунікації. Останніми роками традиційні форми медійної комунікації, що має величезну різномірну та анонімну аудиторію, поступово стали об'єднуватися, а часто затьмарюватися іншими формами, аудиторія яких має більш широкі можливості для зворотного зв'язку та більшу «владу користувача». У такий спосіб однобічна масова комунікація поступово еволюціонує до більш інтерактивного або транзактного зв'язку. Інтерактивні компоненти окремих нових комунікаційних технологій нівелюють різницю між такими класичними поняттями, як «відправник» і «одержувач», тобто текст створюється ними обома майже однаковою мірою.

Цю нову галузь дослідники називають транзактною медійною комунікацією [2, 396]. «Транзактна» означає зміну ролей – перехід до таких міжособистісних комунікаційних стосунків, у яких кожна сторона може по черзі виступати в ролі відправника, одержувача або транслятора тексту. «Медійна» означає, що ці технології, як і раніше, залучають до себе медіа. Але, як стверджує, наприклад У. Дизард, нові технології не можна називати «мас-медіа» у звичному значенні цього поняття. Від традиційних мас-медіа їх відрізняють особлива природа, децентралізоване виробництво та інтерактивний формат [2, 397].

Причиною цих стрімких змін, свідками яких ми сьогодні є, став тісний союз комп'ютера та сучасних медіа. У зв'язку з цим дослідники називають кілька напрямів змін засобів комунікації з часу появи нових технологій. Усі нові комунікаційні системи містять певний рівень інтерактивності, що нагадує розмову двох людей віч-на-віч. Нові медіа можуть бути індивідуальними до такої міри, щоб донести спеціальне повідомлення до кожної людини всередині величезної аудиторії. Вони є асинхронними, що означає їхню здатність відправляти або одержувати повідомлення у зручній для конкретної людини час...» [5, 4-8].

Отже, медійний текст – це завжди значущий результат зустрічі контенту і читача, вони завжди виробляються спільно з аудиторією, яка, застосовуючи притаманні їй засоби кодування / розкодування, створює основу для інтерпретацій текстів і тим самим дає їм підстави існувати.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. Слово в романе / Бахтин М. // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Брайант Дж. Основы воздействия СМИ / Дж. Брайант, С. Томпсон ; Пер. с англ. – М. : Издательский дом «Вильямс», 2004. – 432 с.
3. Колокольцева Т. Н. Диалог и диалогичность в Интернет-коммуникации / Т. Н. Колокольцева // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – Выпуск № 8. – С. 128-133.
4. Лапина-Кратасюк Е. Особенности новых медиа [Електронний ресурс] / Е. Лапина-Кратасюк. – Режим доступу: <http://postnauka.ru/>

video/38005.

5. Rogers E. M. Communication technology: The new media in society / E. M. Rogers. – New-York : Free Press, 1986. – 245 p.

Кириленко Катерина Михайлівна,

доктор педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри філософії
Київського національного університету
культури і мистецтв;
ORCID: 0000-0002-3303-3947

РОЗШИРЕННЯ МЕЖ ФІЛОСОФСЬКОГО ТЕКСТУ ЯК ВИЯВ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕНДЕНЦІЙ СУЧАСНОЇ НАУКИ

Усі сфери життя сучасної людини та найрізноманітніші напрями її наукових пошуків визначає потужний інноваційний складник. Потреба нового стала нагальною потребою сьогодення.

Кожен період розвитку людства мав свої нововведення, які стимулювали його історичний поступ. Утім, лише в контексті висвітлення сучасного етапу становлення світової спільноти прийнято вести мову про інновації. Уперше цей термін у значенні «нові комбінації», які здатні стати поштовхом для нового економічного злету, ужив австрійський економіст Й. Шумпетер у праці «Теорія економічного розвитку» (1912 р.). Для вченого інновацією було втілене наукове чи технічне відкриття. Нині існує кілька десятків різних теорій інновацій, кожна з яких має своє розуміння цього поняття.

Спільним для цих теорій є розуміння того, що «інновація пропонує таке «нове», яке є не запереченням існуючого, а його вдосконаленням; крім того, інновація потребує свого тиражування та використання, що можливо лише за умови її апробації, засвоєння, опрацювання, коли вона стає таким новим, що вже є звичним чи традиційним. ... Інновації виникають у надрах традиції та передбачають комунікацію з нею» [5, 83]. Відкритість до діалогу з існую-

чим і в синхронному, і в діахронному вимірі максимально розширює простір для інновацій та робить максимально відкритим простір самої інновації.

Інновації не лише визначають характер окремих наукових напрямів, особливо практично-прикладного характеру, але й радикально змінюють стиль наукового пошуку, стимулюють до змін академічні наукові студії. Інноваційне піднесення, що виникло, безперечно, у прикладних та природничо-наукових напрямах наукового дискурсу, торкнулося і гуманітарних студій. Це резонувало із внутрішньою логікою розвитку гуманітарного знання, у рамках якого на межі ХІХ – ХХ ст. здійснювався активний пошук нових світоглядних засад, відбувався перехід від класичного до некласичного світобачення, тривало формування постмодерного, а пізніше і постпостмодерного аксіологічного дискурсу.

92

Одна із ключових рис, що властива посткласичній гуманітаристиці, стосується зміни розуміння її представниками тексту та меж філософії. Філософія перестає сприйматися як академічна наука, метою якої є побудова цілісної системи знань, а засобом для побудови цієї системи – мова, що тяжіє до чіткості та уникає багатозначностей. Логіко-понятійна форма думки перестає бути еталонною для наукового пошуку, будь-яка форма вербалізації починає сприйматися як те, що обмежує множинність тлумачень та глибину змістів, оскільки останні не завжди можуть бути втіснуті у слово.

Разом із розширенням меж філософії як науки відбувається і трансформація розуміння філософського тексту: він долає академізм, активно інтегрується з різними формами та жанрами літератури й інших видів мистецтва. Відтепер художня картина, роман чи поема, фільм чи театральна постановка, колекція дизайнерського одягу чи просто перформанс є філософським меседжем і новітнім філософським текстом. Як зазначають дослідники, для посткласичної філософії «цілісності філософського дискурсу в традиційному науковому розумінні немає» [3, 82]; «текст характеризується внутрішньою неоднорідністю, ба-

гатованістю, відкритістю, множинністю, інтертекстуальністю» [4, 231].

Зміни філософського тексту пов'язані із таким поняттям, як «інтертекстуальність». Автором терміна «інтертекстуальність» є Ю. Кристева, яка, зокрема, зазначає, що текст є місцем переплетіння багатьох текстів та окремих висловлювань [2]. Філософська концепція Ж. Дерріди не просто розширює межі філософського тексту, а знищує межі поняття тексту, ставить на його місце імпліцитну єдність читача, тексту та дослідника, обґрунтовує принцип деконструкції, який є не просто методом вивчення тексту, а способом його перманентного множинного конструювання і на рівні змісту, і на рівні окремо взятих понять і термінів [1]. Деконструкція (це поняття було введено в науковий простір М. Гайдеггером та Ж. Лаканом, а детально розроблене Ж. Деррідою) як теоретична концепція та сукупність методологічних стратегій має на меті подолати метафізичність та логоцентричність тексту; побачити його як амбівалентну рухливу єдність знаку та змісту, гносеологічного й онтологічного рівнів, уловити взаємопов'язаність процесів створення та прочитання тексту. Ідеї множинності й відкритості філософського тексту до трансформацій та багаторівневих тлумачень присутні і в онтології М. Гайдеггера, і в семіології Р. Барта, семаналізі Ж. Батая, шизоаналізі Ж. Делеза та П.-Ф. Гваттарі, у працях Гуссерля та Ріккерта, М. Фуко та Ж.-Ф. Ліотара, у творах Д. Апдайка, В. Берроуза, П. Зюскінда, У. Еко, Т. Пінчона, а також Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, О. Забужко, О. Ульяненко та багатьох інших.

У сучасному філософському дискурсі вже без програмового декларування, а за замовчуванням сприймається ризоморфність тексту (від фр. *rhizome* – «кореневище») як його базова характеристика, яка дає тексту змогу існувати як відкритій системі, що знаходиться в стані перманентного становлення і перебуває в полі перехресних багаторівневих зв'язків усього з усім.

Аналіз трансформації філософського тексту в контексті вивчення інноваційних процесів сприяє не лише роз-

ширенню розуміння внутрішньої логіки еволюції філософського знання, але й окресленню перспективи цього процесу. Мова йде про пошук нових форм та змістів філософських творів, джерелом для чого може стати проведення паралелей між формуванням та дифузією інновацій і появою нових культурфілософських артефактів як філософських інновацій.

Прийнято вести мову про революційні зміни філософського тексту у філософуванні ХХ ст., але, на нашу думку, цей процес перебуває на порозі нових змін, теоретичним підґрунтям яких є світоглядно-методологічні засади синергетики як науки, що сформувала постнекласичну картину світу і стала теоретичним обґрунтуванням найрізноманітніших інновацій.

Список використаних джерел

1. Деррида Ж. О грамматологии / Ж. Деррида // Перевод Н.Автономовой. – М. : Ad Marginem, 2000. – 511 с.
2. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева. – М., 2004. – 704 с.
3. Малиновська І. В. Феномен філософського дискурсу: сліди текстів, що не написані / І. В. Малиновська // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія : Філологія. – 2011. – Т. 14, № 1. – С. 77–86.
4. Сподарик О. В. Вплив теорії деконструкції на постмодерний художній текст / О. В. Сподарик // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. : Філологічна. – 2013. – Вип. 36. – С. 229–232.
5. Філософія культури. Словник. / К. Кириленко, О. Кундеревич, Л. Бойко/ за заг. ред. К. Кириленко. – К. : ТОВ «Агентство«Україна», 2018. – 280 с.

Кириченко Михайло Сергійович,

кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри історії філософії
філософського факультету
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка

КІНО ЯК ТЕКСТ: КІНО-ФІЛОСОФСЬКІ ДЖЕРЕЛА ІСТОРИКО-ФІЛОСОФСЬКОГО ДОСЛІДЖЕННЯ КІНО-ПЕРЕФОРМАТУВАННЯ РЕАЛЬНОСТІ

«Будинок, який збудував Джек» Ларса фон Трієра, «Золота Рукавичка» Фатіха Акіна, «Рома» Альфонсо Куарона, «Ангел» Педро Альмодовара, «Людина, місце, час і знову людина» Кім Кі Дука – ось далеко не повний перелік кіно останніх днів, які є в мейнстрімі інтелектуального обговорення.

Можна констатувати наростаючу цікавість підготовленої публіки до пере-форматування реальності в кінематографі, пере-форматування реальності кінематографом, створення так званої кіно-реальності, як зазначається в наших статтях з посиланням і цитуванням таких режисерів, як Д. Кроненберг, К. Дюпье, брати-сестри Вачовські, А. ван Вармердам, К. Нолан, М. Ханеке, П. Гринуей, Д. Карпентер, Е. Дразан, Л. Бунюель, А. Хічкок, А. Ходоровські.

Адже кіно, коли в ньому чергується набір кадрів, не збігається з тим сприйняттям реальності, яке ми маємо за посередництва відчуттів. Кіно формує нові послідовності, нові протяжності і нові часові тривалості – конструювання реальності кадром і звуком. Час у кіно може уповільнюватися чи прискорюватися – чого немає в дійсності. Простір і перспектива – змінюватись і викривлятися.

Вторгнення кіно-реальності в реальність буденну, в буденну свідомість, буденне сприйняття через кіно-сприйняття неначе покликане змінити повсякденні смисли і конотації, змінити цінності і сенси, призми буденного погляду. Кіно в начебто само собою зрозумілій аудіовізуальній формі намагається донести до нас іншу реальність, на

меті якої – припинити бути сприйнятою як неможливою, нездійсненною, непрагматичною і небажаною. І, звичайно, ця сама собою зрозумілість не була очевидною разом із появою кінообразу братів Люм'єр. Жах прибуваючого потягу вже не має нічого спільного з попкорновим сприйняттям катаклізмів сучасним глядачем.

Так, цікавий провал Дельоза в його «Кіно» – провал проекту кіно як звалища образів, коли кіно здається приблизно тим, до чого можна було для Канта звести поняття простору і часу, а вірніше, мислити щось більше через щось менше за об'ємом свого поняття. Сьогодні мислити кіно як явище кіно означає абстрагувати форму від змісту, нівелюючи сенси. Сенси ж задаються не тільки і не в першу чергу ракурсами і кінематографічними прийомами, але кіно-зображенням як подачею ідеї, але ідеї в її кінематографічній формі.

Свобода кіно-переформатування реальності надає змогу не калькувати, але створювати нову реальність. І тут нова реальність – це не тільки послідовність кадрів, що відрізняється від послідовності зорового сприйняття, але й змістовне наповнення кадрів, де, наприклад, стають не обов'язковими закономірності «фізичної» реальності, як в «Реальності» Квентіна Дюп'є. У звичайному масовому кінематографі страждання актора від поранення глядач звик сприймати принаймні з часткою співчуття, але при цьому розуміючи, – що це поранення є начебто пораненням. І було б порушенням критеріїв зйомки фільмів цього жанру в наступну мить після зображення актором страждань від поранення – забути про це – що і відбувається з персонажем у «Реальності» Квентіна Дюп'є. По-перше, – це є вказівкою на знімальний майданчик як на майданчик для зйомок гумористичного шоу. По-друге – це порушує виховану звичку до сприйняття жанрового кіно глядачем. І найголовніше – це порушує порядок «фізичної» реальності, встановлюючи відмінний порядок кіно-реальності. В будь-якому разі ці кіно-змісти не зводяться до теоретичного кіно-опису індустрії кіно в термінах «кіно-руху-образу-часу».

Так, може здаватися, що режисери, як у вище перелічених фільмах 2018-2019 рр., користуються «садистськими» методами щодо глядача, і це можна було б окреслити як насильство кіно і насильство свободи - бажання перепрошити, нав'язати і звалтувати усталені стереотипи.

З іншого боку, самі сцени насильства в арт-хаусному кіно - не легітимізуються за рахунок їх зображення, але, навпаки, можуть вказувати на насильство, яке явним чином відсутнє в не-кіно-реальності, або його неможливо ідентифікувати, яке є таким, що іманентно спів-присутнє повсякденню, коли, наприклад, за Ірвінгом Гофманом, кожен має «подавати себе іншим у повсякденному житті».

І в протилежність - абсолютна нечутливість глядача до насильства голлівудських фільмів або індиферентність до масової загибелі людей у фільмах-катастрофах, де ці кадри виступають лише фоном до основної лінії сюжету, тим самим формуючи і виховуючи специфіку глядацького кіносприйняття.

Тобто легітимні форми нормалізації людини, намагання зробити з сучасної людини середньостатистичну одиницю - проходять через закріплені практики суспільного контролю, практики масової ідентифікації і ідентичності, які успішно вдосконалюються і в дигіталізованому просторі, що активно уніфікується і структурується в класичних сценаріях бентамівського паноптикону, фукіанського «дисциплінарного суспільства» і дельозіанського «суспільства контролю». Оскільки існують принаймні дві протилежні схеми подачі матеріалу в кіно - констатуючий, підлаштований і «політ-коректний» і протилежний - той, що конструює кіно-реальність, створюючи простір для трансформації «фізичної» і соціальної реальності.

Складна форма і зміст кінематографічного образу виявляються недоступними також і для спрощеного зведення чи розбору кіно, підведення його сутності під текстуальні, сенсові, ідейні формулювання, коли нам недостатньо простих посилань на філософів, які щось говорили про кіно, або коли кіно-епізод розглядається крізь призму певного філософського сюжету, тієї чи іншої філософської ідеї.

Кіно-джерело виявляється тим, що самостійно надає ідеї, надає сюжети, потребує ставлення до себе як до окремого джерела, а не лише до такого, яке надихається текстами.

Кіно постає самостійним джерелом для філософування, кіно, таким чином, як «текст» є філософським. Звідси можна говорити вже не просто про філософію кіно, але про кінофілософію, яка корелює з Cinema Studies/Film Studies.

Кіно-філософія є також новою філософією реальності, філософією кіно-реальності, де можна орієнтуватися у філософському аналізі фільму і на «Калігарі» та «Природу фільму» Кракауера і на «Коммандо» як «Картезіанський бойовик» В. Куренного, і на розбір класифікації фільмів жахів, аналіз блокбастеру А. Павлова та інших.

Кононенко Тарас Петрович,

доктор філософських наук, доцент,
завідувач кафедри історії філософії
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка;
ORCID: 0000-0003-0660-1707

98

ТЕКСТУАЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ ФІЛОСОФСЬКОЇ СЛОВЕСНОСТІ

Зачином до міркувань з приводу оголошеної теми є нагальне бажання запровадити якнайповнішу полеміку з приводу одного стійкого упередження. А саме, переконання у тому, що текстуальність втілюється лише у літеральній знаковій формі, і, на додаток, як правило, у книжному вигляді. Безумовним поборником такої впевненості донедавна була щира філософська спільнота, яка це переконання навіть представила у формі історії філософії як історії літературного філософського тексту (тяглості появи філософських текстів).

Вочевидь, що сучасна філософська спільнота вільніша у власних уподобаннях і переконаннях та вкрай скептично налаштована до авторитетів філософської герменевтики.

Досить навести лише один приклад. У жодній з авторитетних історико-філософських концепцій, які, спираючись на літературну філософську історичність, прогнозували історіософські передбачення історико-філософського процесу і світової еволюції – навіть на рівні імовірності не передбачили неймовірний вибух філософського зацікавлення «візуальною культурою» і «візуальним мисленням», про що аргументовано було представлено у сучасному дослідженні Галини Ільїної «Генеза культури мислення: логос, раціо, візіо» [3]. То чи маємо ми достатньо підстав, щоб текстуальність була зведена лише до літературного тексту, а філософія до писемного слова і речення?

Одразу наголосимо на тому, що викладені міркування будуть спиратися на досягнення представників саме аналітичної, а не іншої, гілки розвитку філософії ХХ–ХХІ століть. Водночас, із повноправним додаванням до знаменника тих напрацювань, які широко представлені в українській культурі, і філософській зокрема. Відтак, цариною залучених міркувань стане напрям аналітичної історії філософії, значення якого ще ледь усвідомлюється поміж української філософської і культурологічної спільнотами.

Відтак, чи впевнені ми у тому, що значить термін «текст»? Наразі, таким взірцевим прикладом можна визнати інтегральний аналіз, здійснений Жаком Дерріда у видатній праці «Голос і феномен» [1]. До зауважень цитування. Витинку варто подати мовою джерела цитування, водночас беручи до уваги ту вагому обставину, що таке посилення містить всі ознаки термінологічної неперекладності і вартує самостійного лексикографічного аналізу [2]. Це визначається тим, що свою працю Жак Дерріда створив французькою, а переклад російською був здійснений з англійського перекладу. Оскільки увага зосереджується на метафорі «тексту», аналітика термінів, у цьому випадку, має другорядне значення. Утім, лише до певної межі, оскільки саме термінологічний аналіз свідчить про неймовірну розвиненість аналітичної лексики української мови. На чому й варто зосередитися у наступних дослідженнях.

Що ж засвідчується пропозицією Жака Дерріда: «*Переплетенность (Verwebung)* языка, чисто лингвистического в языке с другими нитями опыта составляет одну материю. Термин *Verwebung* отсылает к этой метафорической зоне. «Слои» «переплетаются», их смешение таково, что их основу невозможно отличить от ткани. Если бы слой логоса просто закладывался, его можно было бы отложить так, чтобы освободить подлежащий субстрат неэкспрессивных актов и содержаний, проявляющийся под ним. Но так как эта надстройка влияет в существенном и решающем смысле на *Unterschicht* [субстрат], он принужден с самого начала дескрипции связывать геологическую метафору с собственно *текстуальной* метафорой, ибо *ткань* или *текстиль* значит *текст*. *Verweben* означает здесь *texere*. Дискурсивное отсылает к преддискурсивному, лингвистический «слой» смешивается с предлингвистическим «слоем» согласно такой контролируемой системе, как текст» [1, 144-145].

100

З огляду на зазначене, у форматі тез визначимося на таких міркуваннях. Найвагомішим засновком до подальших розвідок є визнання відсутності розрізнення «суто дискурсивної (логічної)» верстви мислення і досвідної складової мислення. В українському лексичному полі означена метафора зосередиться на метафоричності погляду на мислення (дискурс) як на однорідну «тканину», нитки до якої неперервно поєднують розмислові вчинки і будь-які прояви досвіду. Ця нерозрізненість постає у метафорі простого і осязанного плетива ниток з дискурсу і досвіду, які сув'язно утворюють тканину. Тканина простягається у полотно мислення, утворюючи субстрат для кожного з його (мислення) видів (проявів). Це настільки ж очевидно, як очевидно неможливість у тканині чи полотні виокремити їх «основу» і їхній прояв. Те, чим «основа» приховано наче б то самодостатньо існує. Так само, як і будь-що у якості нашарування на цій основі, яке належало б до самої тканини. Відтак, марно намагатися виокремити логічний «субстрат» нашого мислення із потоку самого мислення і передбачити для нього існування якоїсь самостійної (спеціалізованої) мови.

Оскільки ж тканина нашого мислення містить у собі верстви (нитки) будь-якого досвіду, то природньо припустити, що логічна (дискурсивна) верства може поєднуватися зі всім багатоманіттям досвіду. Тобто, виявлятися не лише у одному виді чи формі, а й у багатьох. Понад те, утворювати поєднальні чи контамінативні прояви мислення. Це означає, що писемний текст – відбиток візерунку плетива (текстури) тканини нашого мислення, – не тотожний тканині (тексту) самого мислення, а є лише однією із похідних його прояву. Тут доцільно зауважити, що терміном «текстура» позначається провідний вид готичного письма [5]. Аналогічний аналіз автор тез здійснив під час встановлення проявів формалізації розмислової культури Григорія Сковороди у сукупності філософських праць мислителя [4].

Щонайменше рівноцінними щодо джерел походження нашого досвіду необхідно визнати такі вияви дискурсивності свідомості як словесність. Оскільки цей термін якнайкраще відбиває засоби вияву мисленневої культури людини. Одразу ж варто визнати правочинність такого терміну в українському дискурсі, як «філософська словесність», оскільки ним охоплюється вся неозора множина взаємин між мисленням і словом.

Похідні ж форми філософської словесності безперечно мають всі підстави бути представленими усною і писемною філософською словесністю. Однак, необхідно наголосити і на значному творчому чиннику такого підходу до з'ясування природи «тканини» мислення чи «тексту» мислення. Він може вичерпуватися, наразі ще, досить риторичним питанням: «А що ще можливо «пошити» зі згаданої «тканини» нашого мислення, яке в аналітичній філософії доречно визначено як «текст»?».

Список використаних джерел

1. Деррида Жак «Голос и феномен» и другие работы по теории знака. – СПб.: Алетейя, 2013. – 208 с.

2. Європейський словник філософій. Лексикон неперекладностей Том перший. Наукові керівники проекту: Барбара Кассен і Констан-

тин Сігов / Пер. з франц. – К.: Дух і літера, 2009. – 576 с.

3. Ільїна Галина Генеза культури мислення: логос, раціо, візіо: монографія. – Київ; Ніжин: Видавець ПП Лисенко М.М., 2018. – 368 с.

4. Кононенко Т. Структурний симфонізм філософських творів Г.С.Сковороди / Тарас Кононенко // Українознавство. – К., 2007. – № 1. – С. 56 – 62.

5. Textura // – Режим доступу: <https://de.wikipedia.org/wiki/Textura>. – Назва з екрану.

Конюкова Ірина Янівна,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри філософії

Київського національного університету

культури і мистецтв

ДО РОЗУМІННЯ ЗНАЧЕННЯ ТЕКСУ В ДІЛОВОМУ ЛИСТУВАННІ ТА ПОЛІТИЧНОМУ ВИСТУПІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС

102

Участь України в світових глобалізаційних процесах актуалізувало питання щодо ролі і значення ділового листування як важливої частини ділового етикету. Комунікативний потенціал ділового листування є беззаперечним. Логічно вибудований і представлений діловий текст здатен встановити ефективний діалог, міцні зв'язки між усіма суб'єктами правовідносин. У сучасному демократичному суспільстві тексти стали основним засобом політичної дії.

Діловий текст розглядається як процес спілкування з відсутнім співрозмовником за допомогою писемних текстів, які представлені у формі ділових паперів, різних документів (статут організації, договори, положення, правила, інструкції, заяви, автобіографія, характеристика, резюме прес-реліз, протоколи, оголошення, звіти, плани тощо); листів (супроводжувальні, листи-запрошення, листи-повідомлення, рекламні листи, листи-підтвердження, листи-нагадування, гарантійні листи, комерційні листи, листи-подяки, листи-вибачення, листи-вітання, рекомендаційні листи, телеграми, листування електронною поштою тощо [2].

У такому контексті потрібно наголосити на винятковій ролі тексту в діловому спілкуванні. Так, досліджуючи функціонально-структурні особливості текстів дипломатичного листування, українська дослідниця О. Пазинич наголошує, що в рамках сучасних підходів до вивчення тексту дипломатичне листування має розглядатися насамперед з погляду текстотворення, де виняткового значення набуває питання лінгвістики тексту. На думку науковиці, «лінгвістика тексту нині має значні здобутки, і тому важливим є застосування її методів до аналізу текстів дипломатичного листування, а актуальність такого підходу визначається також і тим, що в сучасній лінгвістиці вже сформувався напрям досліджень мови, що використовується з певними цілями» [5].

Особливого значення в діловому етикеті належить текстам-інтерв'ю, котрі визначаються як важливий і вагомий комунікативний та аргументативний ресурс. Так, досліджуючи структуру, семантику і прагматику тестів-інтерв'ю, дослідниця Г. Апалат розглядає текст-інтерв'ю як «аргументативну частину реальної або уявної дискусії між респондентом та інтерв'юером, у якій стадія відкриття дискусії та завершальна стадія є імпліцитними. На думку вченої, в інтерв'ю аргументатор, як правило, респондент, поєднує аргументативні тактики (тексти) раціонального впливу з аргументативними тактиками раціонально-емоційного впливу» [1].

Більш активної теоретичної уваги науковці приділяють ролі і значенню текстів у публічних виступах. Досліджуючи політичний виступ як тип тексту, його різновиди, їхні загальні й специфічні ознаки на матеріалі виступів німецьких політичних діячів новітнього часу, М. Діденко зазначає, що учасники політичної комунікації представляють певні суспільно-політичні позиції, а обмін інформацією відбувається з достатньо яскраво вираженими прагматичними цілями, тобто комунікативний процес у політиці завжди має інтенціональний характер. Для досягнення поставленої перлокутивної мети необхідні ретельний відбір

і організація мовних засобів різних рівнів, сукупність котрих і створює особливий тип тексту – політичний виступ» [3].

Л. Климанська, актуалізуючи політичні тексти в монографії «Соціально-комунікативні технології в політиці: Таємниці політичної «кухні», порушує питання теоретичного моделювання політичного дискурсу, а саме – виявлення механізмів народження та функціонування політичних текстів, характеристика мовної поведінки політиків, дослідження вербальних та риторичних стратегій у політичній діяльності. Аналізуючи основні підфункції політичного дискурсу, дослідниця зазначає, що «у політичному спілкуванні дійсність інтерпретується експліцитно – через текстові форми (коли самі політики пояснюють значущість тих чи інших подій, розкривають їхні причинно-наслідкові зв'язки та кореляції з іншими подіями, роблять висновки та дають оцінку) та імпліцитно – через номінативні одиниці, через визначення, дефініцію політичної реальності» [4].

104

Отже, вищезазначене дає підстави констатувати, що текст як організована форма збереження та передачі інформації є активно обговорюваним предметом серед науковців. Маючи потужний інформаційний потенціал, який дає змогу переконати, встановити діалог, донести повідомлення, тексти характеризуються різними жанровими формами і відповідно до цього відіграють різне значення в діловому листуванні. Трансформаційні процеси, які відбуваються в світі в різних сферах людського буття, викликають неабияку зацікавленість вивченням потенціалу текстів, їхньої ролі і значення, що може вдосконалити механізми ділового листування.

Список використаних джерел

1. Апалат Г. П. Структура, семантика і прагматика текстів – інтерв'ю (на матеріалі сучасної англійської преси) : автореф. дис. на здобуття наук.ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 / Г. П. Апалат. – К. : КНЛУ, 2003. – 19 с.

2. Бабинець М., Козубовська І. -Особливості ділового листування в менеджмент / М. Бабинець , І. Козубовська // Науковий вісник Ужгородського національного університету. Сер. : Педагогіка. Соціальна

робота / гол. ред. І. В. Козубовська. – Ужгород : УжНУ Говерла, 2016. – Вип. 1 (38). – С. 15–18.

3. Діденко М. О. Політичний виступ як тип тексту (на матеріалі виступів німецьких політичних діячів кінця 20 століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / М. О. Діденко. – Одеса, 2001. – 19 с.

4. Климанська Л. Д. Соціально-комунікативні технології в політиці: Таємниці політичної «кухні»: монографія. – Львів : Національний університет «Львівська політехніка», 2007. – 332 с.

5. Пазинич О. М. Функціонально-структурні особливості текстів дипломатичного листування : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.15 «Загальне мовознавство» / О. М. Пазинич. – К., 2001. – 20 с.

Корецький Сергій Миколайович

кандидат юридичних наук, доцент,
доцент Науково-дослідного інституту
Київського національного університету
культури і мистецтв

105

ТЕКСТ ЯК ОЗНАКА ЕТНІЧНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ТА САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ

В умовах розбудови нової незалежної держави – України особливої гостроти набувають питання цивілізованих відносин титульної нації та етнічних меншин. Особливої актуальності це питання набуло з моменту російської агресії та інспірованих російськими спецслужбами конфліктних ситуацій на західному кордоні України в місцях компактного проживання національних меншин, які розташовані неподалік від кордону держав, де ці меншини є титульною нацією.

Очевидно, що ідентифікація та самоідентифікація відбуваються за національною культурою певного народу. Згідно з теорією етногенезу Л.М. Гумільова, формування етносу відбувається в процесі пристосування до умов етноландшафту [1], де культура і виступає формою соціокультурного пристосування. Як відомо, наріжними каменями, базисом етнічної культури є базова релігія як система сві-

тосприйняття, та мова як система мислення. В цьому контексті текст як філософська категорія, по суті, відображає систему світосприйняття і систему мислення.

Найбільш повно та стисло сутність філософії тексту, на наш розсуд, викладено у словнику В. П. Руднева [2]. Ми досить повно наведемо тези В. П. Руднева з коментарями, спрямованими на розкриття даної теми. Укладач словника вважає, що сутність філософії тексту може бути розкрита з позиції семи наступних тез:

1. Всі елементи тексту взаємопов'язані. Це теза класичної структурної поетики [3].

2. Зв'язок між елементами тексту носить транскріптивний характер та проявляється у вигляді повторюваних та варіативних одиниць – мотивів. Це теза мотивного аналізу. При вивченні культури як тексту на різних її рівнях проявляються однакові мотиви. (згідно з ідеями Ю. М. Лотмана [4]).

3. В тексті немає нічого випадкового. Найбільш вільні асоціації є найбільш надійними. Це теза класичного психоаналізу. Згідно з цією тезою зв'язок між словами може мати місце за абсолютно випадковими асоціаціями, але саме на цих асоціаціях будується семантичний образ слова [5].

4. За кожним поверхневим та одиничним проявом тексту лежать глибинні й універсальні закономірності, що носять міфологічний характер. Це теза аналітичної психології К. Г. Юнга [6]. В ХХ ст. ця особливість знайшла відображення в такому феномені, як неоміфологізм [7]. По суті К. Г. Юнг стверджував, що генетично на рівні індивідуальної свідомості закладено колективний архетип [8], де сам етнічний архетип виступає продуктом пристосування до певних умов етноландшафту та виживанням певної спільноти в умовах конкретно-історичних катаклізмів як природного, так і соціального характеру.

5. Текст не описує реальність, а вступає з нею в складні взаємовідносини. Це тезис аналітичної філософії і теорії мовних актів [9]. Тобто представники різних культур, а також представники однієї культури, але з різним рівнем особистісного розвитку, будуть по-різному сприймати один і той же текст.

6. Те, що істинне в одному тексті (можливому світі), може бути хибним в іншому (це теза семантики інших світів) [10]. Російською пропагандою нав'язується думка щодо меншовартості українського етносу на підставі того факту, що Б. Хмельницький наполягав на відображенні в офіційних документах назви території України як Мала Росія. Але на той історичний момент в усіх мовах Європи під «мала» у контексті певної території розуміли – центральна. Тобто Б. Хмельницький наполягав і російський уряд визнавав, що Україна є центральною Руссю.

7. Текст – не застигла сутність, а діалог між автором, читачем і культурним контекстом. Це теза поетики М. М. Бахтіна [11].

Застосування цих семи принципів, традиційних самих по собі, до конкретного художнього тексту або будь-якого об'єкту, який розглядається як текст, становить сутність філософії тексту.

Як ми переконалися, саме такий підхід дозволяє в залежності від рівня тотожності, перш за все, емоційно-образного сприйняття тексту, провести ідентифікацію та самоідентифікацію членів певної спільноти, у тому числі і представників певного етносу.

107

Список використаних джерел

1. Гумилёв Л. Н. Хазария и Каспий: (Ландшафт и этнос): I // Вестник Ленинградского ун-та. – 1964. – N 6, вып. I. – С. 83–95.
2. Гумилёв Л. Н. Хазария и Терек: (Ландшафт и этнос): II // Вестник Ленинградского ун-та. – 1964. – N 24, вып. 4. – С. 78–88.
3. Руднев В. П. // Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
4. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М.: «Гнозис», 1994. – 560 с.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 14 – 285.
6. Руднев В. «Винни Пух» и «Китайская рулетка» (феноменология парасемантики) // Винни Пух и философия обыденного языка. 2-е изд., доп., исправл. и перераб. – М., 1996.
7. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. – К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
8. Лотман Ю. М., Минц З. Г., Мелетинский Е. М. Литература и мифы

// Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2-х т. – М.: Сов. энциклопедия, 1992. – Т.2. – С.58–65.

8. Юнг К. Г. «Архетип и символ»: Издательство «Ренессанс» СП «ИВО-СиД», 1991. – 187 с.

9. Остин Дж. Как совершать действия при помощи слов // Остин Дж. Избранное.: Идея-пресс; Дом интеллектуальной книги, 1990.

10. Акопян А. А. Возможные миры как объекты модального мышления // Молодой ученый. – 2009. – №9. – С. 96–99.

11. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: «Худож. лит.», – 1975. – 504с.

Кривуля Павло Вікторович

кандидат економічних наук,
доцент кафедри економіки та підприємництва
Східноукраїнського національного університету
ім. Володимира Даля

АКТУАЛЬНІСТЬ МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СП-ТЕКСТІВ ЯК СИТУАЦІЙНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ЖАНРІВ ДІЯЛЬНОСТІ

108

Для філософії її роль фундаментальної науки проявляється в тотальному проникненні її положень і наукових результатів в методологію будь-якої прикладної науки про діяльність. Якщо ж мова йде про ті прикладні науки, предмет яких охоплює культурні аспекти взаємодії акторів у спільнотах, то в основу методології цих наук мають бути підведені наукові положення культурфілософії. Надалі мова піде переважно про потребу імплементації її положень в одну із суміжних галузей, – в економічну семіотику. Перетин економічної семіотики з культурфілософією вже став актуальним, а в ході посилення соціально-економічних процесів переходу на нові уклади знанневої економіки (саме в множині) закономірно очікувати революційний хід і культурно-історичного процесу із множинними якісними наслідками для структури когнітивної і комунікативної сфер використання знакових систем.

Для повноцінного розуміння основних тез доповіді варто ввести кілька позначень, які не тільки не є поширеними в культурфілософії, але також не отримали (можливо поки) широкого поширення навіть у тих суміжних галузях економіки, необхідність впливу культурфілософії на які стверджуємо і намагаємося встановити та довести. По-перше, це стосується терміноелементу «ситуаційне», оскільки під час його вживання часто ототожнюють ситуаційне і ситуативне. Так ось, «ситуаційне» в сучасному управлінні підприємствами прийнято відрізняти від «ситуативного» в такий спосіб: у ситуативному проявляється здатність актора до спонтанних дій, необхідних для реакції та адаптації до умов унікального хронотопу, а ситуаційне, хоча й має на увазі якісну різнорідність конкретних хронотопів, але методологічно виходить з можливості їх класифікації і типізації, що дозволяє «ідентифікувати» ситуацію на деякій мові ситуаційної моделі, під якою найчастіше розуміють класифікатор за ознакою спільності якісних програм дії, рекомендованих як відповідні реакції на ситуацію. Для ситуаційної методології всі ситуації, звичайно, унікальні, але розуміння цієї унікальності не має прагматичного сенсу, – сенс має можливість узагальнення унікальних так званих мікроситуацій (тобто безлічі потенційно можливих конкретних ситуацій) у множини макроситуацій (тобто в класи мікроситуацій, для яких спільним є спосіб реакції).

По-друге, слід пояснити, що мається на увазі під СП-текстом. Такі неологізми відносяться до галузі економічної семіотики і проводять аналогію між системами показників і знаковими об'єктами природних мов, для яких розроблено термінологію мовознавства, тобто запозичують цю термінологію, відображаючи специфічні риси референта додатковим позначенням «СП-» (аббревіатурою, що вказує на відношення до систем показників) за загальною схемою: СП-мова, СП-мовлення, СП-метафора, СП-дискурс, СП-жанр, СП-інверсія та ін. До числа таких позначень відноситься також і СП-текст, під яким мається на увазі конкретний зафіксований об'єкт СП-мовлення. Всі СП-об'єкти входять до предмета вивчення економічної семіотики.

При цьому СП-об'єкти можуть мати істотні відмінності як референти від своїх референтів-аналогій, оскільки відносяться до різних мов, які мають різні галузі і способи функціонування. Частково це зумовлено тим, що для природних мов, які виділено за етнічною ознакою (а не професійною, функціональною та ін.), форми мовлення частіше передують формам писемності; для СП-об'єктів характерний зворотний напрям усталення форм.

По-третє, під культурою розуміємо природний відтворюваний комплекс інститутів. Згідно з таким визначенням словосполучення «інститути культури» в якомусь сенсі є тавтологією, – такою ж, якщо б у цьому визначенні було вжито слово «самовідтворюючийся» (са-мо-[...] -ся – тавтологія в одному слові). І для більшої обережності можна було б вжити більш нейтральне «відтворюваний», але тоді це вивело б суб'єкта культури за рамки культури, що хоч і обережно, але неправдоподібно. А таку тавтологічність не вважаємо надлишковою, на відміну від багатьох інших тавтологій, оскільки має на увазі рефлексивність культури: щоб культура як комплекс інститутів відтворювала себе мають бути не тільки інститути, але й інститути інститутів. І ось за їхньою наявністю комплекс стає не просто відтворюваним, а саме відтворюючимся. При цьому окремі інститути можуть і не бути відтворюючимися (тобто невірна б була заміна «відтворюючийся комплекс інститутів» на «комплекс відтворюючихся інститутів»), але комплекс інститутів стає цілісним і саме культурою тоді, коли там з'являються інститути-репродуктори. І ось після підведення до цього поняття інститутів-репродукторів можна зробити дві наступні тези: 1) науку культурфілософію слід розуміти не як властивість і здатність стороннього суб'єкта пізнавати закономірності формування окремих інститутів спостережуваного суспільства в їхньому комплексному взаємозв'язку, а як один з таких інститутів-репродукторів, що має рефлексувати і, усвідомлюючи потреби у координації та оновленні складових цього комплексу, давати наукову базу для прескриптивних наук; 2) економіка як наука давно усвідомила потребу розвитку як окремої галузі ще

й інституційної економіки та прагне дослідити не окремі економічні інститути, а їхні комплекси, як дескриптивно, так вже і прекриптивно, – тому її предметом стають не тільки самі економічні інститути, а й економічні аспекти культури, причому в їхньому розвитку, – в цьому сенсі фундаментом її має бути не тільки соціологія, а й культур-філософія. Для економічної семіотики важливими є аспекти процесів формування і функціонування культури, хоча б через те, що економічна семіотика все ж є семіотикою за своєю родовою належністю.

Після цих уточнень перейдемо до тези про поняття жанру діяльності та про роль цього поняття в ситуаційній інтерпретації СП-текстів. У такому контексті слід відрізнити СП-жанри і жанри діяльності. Під СП-жанрами розуміються класи СП-об'єктів взагалі і СП-текстів зокрема, у яких проявляється спільність ілюкутивної ролі в ділових комунікаціях. Серед СП-жанрів можна виділити великі та малі форми (наприклад, звіти й плани та довідки й ордери). Але жанр діяльності має ще більше значення – це контекст вживання СП-жанру, бо його родовою категорією є діяльність, а тому окремому жанрові діяльності притаманні різні форми проявів, а не тільки комунікаційні форми (зокрема СП-об'єктів). Тому аж ніяк не можна ототожнювати СП-жанри та жанри діяльності.

Навіть словосполучення «система показників» не треба ототожнювати зі «знаковою системою», тому що це є окремим видом знакових систем, хоча й дуже поширеним, та таким, що займає більшу частину текстів ділової мови взагалі. Часто зустрічається професійна аберація деяких професій, яка полягає у схильності ототожнювати показники й кількісні показники, значення показників і числові значення. Такі аберації зустрічаються і в людей, які звикли працювати з числовими СП-текстами, як би позбавляючи інші СП-тексти права вважатися такими, і в людей навпаки, які не працюють з числовими СП-текстами, але тоді це пов'язано зі свідомим відчуженням від обов'язковості системного розуміння тих текстів, з якими вони працюють, чи то в силу їх більшої усталеності за формою, чи то

заради підкреслення творчого характеру роботи та через інші професійні установки. Через такі установки так само, як позначення «семіотика» складно проникало і проникає в термінологію багатьох прескриптивних наук, які обслуговують різні види діяльності, що пов'язані з проектуванням і розробками, точно також і термін «система показників» складно долає цей бар'єр у зворотному напрямку. І це при тому, що семіотика займається знаковими системами, а показник – це знакова система, яка використовує будь-який тип шкал, тобто знаходження термінів «семіотика» і «система показників» по різні боки кордонів наукових областей зараз виглядає вже дивним. І така вада на шляху зустрічного проникнення термінів і наукових поглядів ніяк не може сприяти розвитку напрямків семіотики, зокрема економічному. Якщо взяти жанр «доповідь», то точно так як будь-яка конкретна доповідь стає текстом, так само презентація до неї стає СП-текстом, незалежно від того, чи буде там числовий матеріал чи ні. У контексті пропонованої доповіді наведений приклад про вади проникнення наукових положень відноситься вже до минулого, хоч і недавнього, але є саме прикладом-поясненням для тих очікуваних вад, які ще належить подолати інституційним економістам і культурфілософам.

112

Інтерпретація СП-жанру має імперативну роль: від інтерпретаційної ідентифікації СП-тексту залежить реакція актора. Якби така інтерпретація була однозначною, то весь процес ділової комунікації можна було б вивести за рамки розгляду як культурного явища і залишити його в рамках винятково предмета сучасної кібернетики, що базується на інших філософських підгалузях. Однак ні про яку однозначність інтерпретації СП-текстів годі й вести мову навіть тоді, коли форма і зміст цих текстів регламентовані: інтерпретації не тільки нечіткі (тобто fuzzy), але й комплексні (тобто не зводяться до одного класу явищ в існуючому понятійно-категоріальному апараті). Крім того, варто виділяти формальні СП-жанри і неформальні СП-жанри, – наприклад «звіт» та «відписка». І ось така подвійна інтерпретація СП-текстів спонукає розглядати їх як об'єкти

неоднозначної інтерпретації, яка б враховувала не тільки зміст і структуру СП-текстів, а й ситуаційний контекст поведінки комунікантів, які генерують і розпізнають цей СП-текст на множині категорій використуваних СП-мов. У формальному полі СП-текст може означати не тільки не те ж саме, що і в неформальному, а й мати навіть протилежне значення. Якщо опортунізм розуміється як результат реалізації можливостей, що надано асиметрією інформації, то його не можна ідентифікувати поза контекстом розгляду цієї самої асиметрії інформації та процесів комунікації, у ході яких отримують інформацію актори. Через це опортунізм полягає в генеруванні специфічних спотворюючих інформацію СП-текстів замість виконання зобов'язань. Подолання опортунізму також безпосередньо залежить від здатності ситуаційно інтерпретувати такі СП-тексти.

У виділенні окремих жанрів діяльності слід було б, як здавалося, в першу чергу розглядати приклади з позитивних жанрів, – дослідження, наставництва і подібних до них. Але негативні жанри діяльності більш органічно продовжать уже використані приклади в цьому стислому викладі питання. При цьому варто підкреслити, що будь-який негативний жанр діяльності не слід апріорі визнавати асоціальним, і навіть термін «девіації» вважаємо неприйнятним для частини негативних жанрів діяльності. Наприклад, жанр діяльності «зловживання» не можна розуміти як асоціальну поведінку, тому що і він може виявитися більш нормальним (в значенні модального явища) для соціуму, ніж всі інші окремі жанри, які можна було б йому протиставити. І навіть сам термін «асоціальний» в якомусь сенсі асоціальний, бо намагається підмінити конструкти інститутів конструктами ідеалів. Сучасна інституційна економіка привчає інакше дивитися на багато які соціальні явища, які раніше розумілись наслідком «поганою природи»: злочини керуються тими ж мотивами, що й благодіяння; незаконне заволодіння чужим майном стає лише однією із форм сфери розподілу, причому не завжди одночасно незаконною і аморальною; корупція виникає винятково як механізм виправлення недоліків механізмів сфери об-

міну і викорінюється тоді, коли перестає виконувати своє призначення; збочення і зловживання – продукт недоліків організації сфери споживання і виробництва. Цей перелік прикладів просто дорівнює за кількістю економічним сферам: споживання, розподіл, виробництво, обмін. Загальне в них – ствердження неприпустимості протиставлення родових категорій причин сумлінної та несумлінної поведінки. Так само як опортуністична поведінка не протистоїть кооперативній, а є лише одним з регуляторів кооперативної поведінки, – так само і так звані «асоціальні явища» є регуляторами всіх «нормальних» форм соціальної поведінки, служачи іноді індикатором-симптомом соціальних дисфункцій, а іноді навіть їхніми ліками, тобто є соціально нормальними на наступному рівні розуміння соціальної нормальності. У цій ролі індикатора поведінка як спостережуваний феномен виступає так само СП-об'єктом, як і об'єкти, що традиційно розуміються як системи показників. Культурне поле водночас формує усвідомлене дотримання норм або ухилення від них та усвідомлення симптоматики, за якою можна ідентифікувати різні види поведінки та відрізнити демонстративні форми від їхнього приховуваного змісту. СП-тексти не становлять собою самостійні СП-об'єкти, а виникають як продукт конкретних культурно-історичних комплексів жанрів діяльності, котрі визначено діючою культурою і субкультурами. Це розуміння має лежати в основі складання ситуаційних моделей ідентифікації СП-текстів.

114

Однак розв'язання такого завдання на вказаному етапі трансформації економіки вже не є задовільним (і це завдання значною мірою вже вирішено для домінуючих зараз форм господарювання). Комплекси СП-текстів змінюються в ході інституційної сукцесії, і слід вести мову про системи показників різного масштабу: зміна систем показників відбувається з частотою, яка залежить від масштабу, і системи показників більш дрібного масштабу оновлюються частіше. І ось умови переходу господарських систем з одного укладу на інший ставлять більш складні завдання прогностичного перегляду ситуаційних моделей інтер-

претації СП-текстів, а такий перегляд має базуватися на знаннях, які виходять за рамки предметів існуючих економічних дисциплін, – необхідним є знання закономірностей розвитку культур у їхньому зв'язку з розвитком суспільно-економічних відносин. Особливості та закономірності культурно-історичного процесу зумовлюють інституційні сукцесії, а з ними і сукцесії мовних форм, які обслуговують актуальні інститути суспільства. Це і актуалізує ті питання, про які йдеться в цьому дослідженні, оскільки стимулює до випереджаючого розвитку, – спільноти (етнічні, регіональні, кластерні, конфесійні, професійні, ком'юніті, тощо), які усвідомлять нові об'єктивні правила укладу раніше, мають більше шансів зайняти кращі позиції в цьому укладі. Їхнє майбутнє буде залежати від їхньої сьогоднішньої здатності усвідомлювати на культурфілософському рівні здібності до адаптивності, яку актуалізує потреба до адаптації абсолютно нового масштабу, – масштабу формаційного. Тому варто було б очікувати співпраці культурфілософії з іншими науковими галузями в напрямку випереджального опрацювання ситуаційних інтерпретацій культурних новацій та їхніх окремих проявів.

Кудря Ігор Георгійович

доктор філософських наук,
доцент кафедри філософії та історії
Навчально-наукового
гуманітарного інституту
Таврійського національного університету
імені В. І. Вернадського

РОЛЬ КОНТЕКСТУ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕКСТУ І ФОРМУВАННІ ДИСКУРСУ

В останні десятиліття в культурології, соціології, психології та філософії набув значного поширення концепт контексту та пов'язані з ним поняття «контекстний» і «контекстуалізація». Можна навіть стверджувати про ви-

никнення контекстуального повороту, альтернативного формалізму. У релігієзнавстві обговорюється проблема контекстної реінтерпретації релігії. У етиці набув впливу етичний ситуацізм, фактично відродження барокової казуїстики. Кембриджська школа контекстуальної філософії історії, застосовуючи методи аналітичної філософії, акцентувала на провідній ролі соціально-історичного контексту в інтерпретації політичних текстів минулого. У філософії освіти сучасним трендом є контекстно-залежні моделі навчання. В літературній критиці впливом є напрям «поєми в контексті». У теорії держави і права відзначається зростання важливості контекстної чутливості закону. У соціологічній теорії відроджена концепція ситуативного знання К. Мангейма. В мистецтві на перший план вийшов перформативний контекст, тобто адаптація мистецького твору до певного місця, події та аудиторії.

116

Поняття контексту (context) має латинську етимологію contextus, де con «разом» і texere «ткати». Традиційно воно використовувалося для позначення зв'язного тексту, який мав чітко визначену тему і мету висловлювання, а також ураховував ситуацію (місце, час, оточення), у якій відбувається акт мовлення. Власне, Б. Малиновський розширив концепт контексту, розглянувши контекст не як просто зв'язний текст, а як сукупність умов, у яких текст набуває сенсу. Виходячи за межі традиційної лінгвістики і переносючи акцент дослідницької уваги на соціокультурні умов функціонування тексту, Б. Малиновський розширив евристичні можливості дослідження тексту до сфери культури. Отже, контекст став включати не тільки мовний компонент, але, що більш важливо, ситуаційний та культурний. У когнітивістських моделях – поняття «контекст» включає також базові знання, припущення та переконання учасників комунікативної дії. Поняття контексту стоїть на перетині сучасних досліджень мови, культури та суспільства, здійснюючи визначальний вплив на формування та інтерпретацію текстів і дискурсів.

Мета нашого дослідження полягає в тому, щоб розкрити роль контексту в тлумаченні та формуванні тексту і дис-

курсу. Текст, контекст і дискурс є взаємозалежними і взаємопов'язаними поняттями. Для вирішення поставленої мети слід насамперед дати визначення тексту, контексту і дискурсу.

Текст – це вербальний або невербальний акт висловлювання, який може бути жестикулярним, сенсорно-перцептивним або просодичним. Як невербальний акт текст може складатися з рухів голови, очей, напрямку погляду, жестів рук і ніг, положення тіла й ін. Письмова форма тексту може містити курсив, напівжирний шрифт, підкреслення. Отже, текст відноситься до структури пов'язаних послідовностей знаків, символів і сигналів. У звичайній практиці майже кожне слово має багато відтінків смислу, і для того, щоб інтерпретувати текст, постійно потрібно використовувати контекст. Текст не є самодостатньою сутністю, його ефект залежить від емоційних асоціацій та історичних обертонів. У постмодернізмі центральною настановою є те, що не існує єдиного змісту конкретного тексту (наприклад, вірша, роману, фільму або картини). Натомість існують численні прочитання конкретного тексту, залежно від того, хто з ним стикається. Зміст не зосереджується повністю «всередині» тексту, він твориться читачем і письменником через поєднання з відповідним контекстом.

Дискурс – це система послідовності висловлювань, пропозицій, які учасники спілкування спільно реалізують. Дискурс залежить і від тексту, і від контексту. Дискурс подібний до жанру або типу тексту. Наприклад, виокремлюють політичний дискурс (тип тексту, що використовується в політичному контексті), екологічний дискурс, колоніальний дискурс тощо. Дискурс відноситься до всього акта комунікації, що включає створення та розуміння тексту.

Контекст є складником навколишнього середовища, предметом дискурсу, соціально-культурними умовами, залучаючи взаємні особисті знання учасників мовлення, а також загальніші наукові та культурні знання. Фізичний контекст містить фактичну установку або середовище, в якому відбувається взаємодія. Особистий контекст включає в себе особисті стосунки та взаємодії (наприклад, стосунки

між близькими друзями). Когнітивний контекст включає загальні знання, якими володіють учасниками взаємодії. Мова є невід'ємною частиною суспільства й культури, тому лінгвістичні структури можуть бути пояснені через їхнє культурне середовище й соціальну діяльність. Саме в цьому аспекті застосовується поняття соціального контексту, яке широко використовується в соціолінгвістиці. У сучасному дискурс-аналізі розрізняють локальні контексти, у яких відбувається безпосередня комунікативна взаємодія, а також глобальні контексти, що визначаються соціальними, політичними, культурними та історичними структурами, в яких відбувається дискурс. Розрізняють чотири рівні контексту: 1. безпосередній, мовний або текстовий внутрішній контекст; 2. інтертекстуальний і між-дискурсивний контекст; 3. соціально-інституційний; 4. суспільно-політичний та історичний контекст, який містить дискурсивні практики та пов'язані з ними великі теорії [1, 21].

118

З огляду на це можна стверджувати, що контекст є важливим поняттям, з точки зору теорії культури, завдяки ролі, яку він відіграє в конституції та відтворенні тексту й дискурсу. Ми створюємо, застосовуємо й розуміємо тексти і дискурси залежно від параметрів контексту, а саме: історичних, культурних та інтелектуальних умов, часових і просторових настанов, міжособистісних та когнітивних факторів.

Список використаних джерел

1. Baker P. Key Terms in Discourse Analysis. New York: Continuum International Publishing Group, 2011. – 242 p.

Кундереви́ч Олена Ві́кторівна,

кандидат філософських наук,

доцент кафедри філософії

Київського національного університету

культури і мистецтв

РАННІ СЕМІОТИЧНІ УЯВЛЕННЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ СПОВІДАЛЬНОГО ЖАНРУ В ТВОРЧОСТІ АВРЕЛІЯ АВГУСТИНА

У давні часи людство з підвищеною зацікавленістю і священною повагою ставилося до слова, убачаючи в ньому магічні та сакральні сили, глибинну енергетику і зв'язки із сутнісними основами буття. І християнство не було в цьому винятком. Добре засвоївши вербальні інтуїції давнього світу і відмовившись від деяких, що не відповідали їхній доктрині, християни активно розвивали інші, усвідомивши Слово початком та джерелом світу.

Більш активно основні риси християнської культури почали формуватися в IV ст., коли християнство, нарешті, було визнане рівною серед інших, а потім і панівною релігією Римської імперії. Особливого розквіту досягло в цю пору християнське богослов'я. Отці Церкви на Сході (Афанасій Олександрійській, Василій Великий, Григорій Ниський, Іоан Златоуст та ін.) і на Заході (бл. Ієронім, Амвросій Медіоланський, Аврелій Августин) працювали над розв'язанням одних і тих же духовних та загальнокультурних проблем.

Однією з головних тем світоглядної системи Августина, безумовно, була семіотична. Питання знаку, імені, слова цікавило отця церкви протягом усього творчого шляху. Ранні семіотичні уявлення Августина найповніше викладені в трактаті «Про вчителя». Згодом вони були розроблені в перших книгах твору «Про християнську науку», а деякі положення переосмислені в книгах «Сповіді». Важливим є те, що Августин не шукає в знаку сутності предмета, а намагається з'ясувати можливість переказу знання за допомогою знаку.

У трактаті «Про вчителя» Августин розмірковує про вербальні знаки, осмислює їхню функцію в житті людини, яка пов'язана із пізнанням. Але де ж пізнається істина – у знаках чи в самих предметах? Августин вважає, що за допомогою слів не можна навчитися. Критерієм істинності будь-якої промови, трактату, навіть розуміння Мойсеевих Книг Буття є істина, яка живе всередині кожної людини.

Слова лише надають поштовху душі до внутрішнього навчання, до споглядання знань речей, які від природи вже є в душі людини. Слова, за Августином, поділяються на «зовнішні» та «внутрішні». Зовнішнє слово – слово, що вимовляють, звук голосу. Воно є знаком «внутрішнього слова» (*verbum quod intus lucet* – «слова, які всередині сяють»). Зовнішнє слово – різне в різних народів, але те, що ним позначають одне й те ж. Зовнішнє слово є умовним та довільним. Тому внутрішнє слово є більшою мірою словом, ніж те, що вимовляється. Звук називають словом лише тому, що він є знаком внутрішнього слова. Точніше його можна було б назвати «голосом слова».

120

Внутрішнє слово – це «слово розуму» (*verbum mentis*), на відміну від вимовленого (*verbum vocis*), тобто деяка особлива «думка», що існує ще до оформлення в словах. Внутрішнім словом є думка в її актуальному стані тому, що тільки таку думку ми можемо виразити в зовнішньому слові. Слово стоїть на початку всього, а тому, напевно, важливі й людські слова. В цій думці Августин стверджується ще й через постулат християнства про «втілення Слова». Догмат про втілення, по-перше, дав змогу описати Слово, що втілилося в матеріальне буття – Боголюдина Ісус, який прожив серед людей 33 роки. По-друге, утілення Логоса в «Сповіді» порівнюється Августином з вираженням думки в слові. Як божественне Слово отримало тіло в Христі, так і думка отримує плоть в написаному слові. Слово знову наповнюється змістом, при цьому змістом новим, осяяним новим світоглядом і часто далеким від свого буквального значення.

Августин упевнений, що Бог і його діяння пізнаються не з буквального значення біблійних текстів, а в особливих

словесних образах – «крізь відображення в загадці». Середньовічна екзегетика, естетика й культове мистецтво поклали цю думку в основу своїх методологій. Дзеркало, загадка, іносказання зайняли важливе місце в культурі. У західну культуру ці поняття, імовірно, уперше і найповніше ввів саме Августин.

Слово саме по собі, як унікальний духовний засіб комунікації, й усі мистецтва слова привертали особливу увагу християнських мислителів. Згадаємо Євангелія від Іоанна: «На початку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово. Воно в Бога було на початку. Усе через Нього повстало, і ніщо, що повстало, не повстало без Нього. І життя було в Нім, а життя було Світом людей» (Ів1, 1-4). Сьогодні Слово також змушує замислитися нас не менше, ніж ранніх отців Церкви; ми стоїмо перед таємницею, яку намагаємося розгадати протягом тисячоліть.

Класичним зразком літературної сповіді, що поклав початок «сповіді» як особливого жанру (в цьому жанрі будуть згодом писати Руссо, Толстой та ін.), стала «Сповідь» Августина. Зміст «Сповіді» ніби вкладається у форму еліпса із двома центрами, в одному з яких Бог, а в іншому августинівське «Я»; теоцентризм поєднується з егоцентризмом. Причина теоцентризму – глибока й щира релігійність Августина. Причина егоцентризму і в особливостях жанру, і в тому, що сповідь обумовлює самоаналіз, саморозкриття, самозаглиблення. До того ж це релігійна сповідь, що сприяє «очищенню» індивідуальної душі для наступного спілкування з Богом.

Августин вважає, що почуття провини повинно бути фундаментальним, базовим моральним почуттям людини в цьому житті, і ще більш фундаментальним повинно бути почуття подяки Богу. У цьому, на його філософа, має полягати дійсне благочестя та праведність. Августин роздумує про силу сповіді, що з глибини душі звертається до Бога. Символ християнської жертви – це жертва нашого серця, нас самих заради відновлення та воскресіння в новому світі. Цікаві запитання ставить собі Августин: Чи потрібно про все це знати іншим людям? Чи не стосуються подібні

питання тільки однієї людини, що кається? Августин приходить висновку, що його сповідь стосується людей; коли вони вислухають її з любов'ю, можуть з неї скористатися. «Але яке мені діло до людей? Чи потрібно мені, щоб вони слухали мою сповідь, начебто вони мали вилікувати «всі мої недуги». Рід людський цікавий пізнавати чужі гріхи, але лінивий виправляти свої» [1, 172].

Актуальність думки Августина полягає в тому, що людина, яка читає його «Сповідь», знала його чи ні, скільки б не пройшло часу, бачить його таким, який він є зараз, кожену хвилину сповідається перед нами. У своїх давніх гріхах він сповідався Богові, усвідомив їх відпущення. Але люди ніколи не запитують, здається, «яким ти був колись?». Їх цікавить: «хто ти є зараз?». «Одні мене знають, інші – ні. Вони чули щось від мене, чи, скоріше, про мене, але слух їхній не сягає мого серця, де я справді є самим собою. Отже, вони хочуть почути мою сповідь про те, який я всередині себе, куди не сягає ні їхній слух, ні зір, ні думки. Вони хочуть почути і готові повністю повірити мені, але чи вони могли б пізнати? Адже саме любов – джерело їхньої доброти, каже їм, що я не брешу у своїй «Сповіді» про себе, і вона сама в них довіряє мені» [2, 173].

Безкомпромісно висвітлюючи одночасну велич і немічність людини, Августинова «Сповідь» навчає душевній праці. Перемога добра відбувається завдяки тяжкій моральній праці; має рацію С. Булгаков: «Добро здійснюється в світі лише вільним подвигом» [3, 224].

Список використаних джерел

1. Августин Св. Сповідь / Пер. з латини. – К.: Основи, 1996. – 319 с., С. 172.
2. Там само, С. 173.
3. Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. – М.: Республика, 1994. – 415 с., С.224.

Лігус Ольга Марківна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії та
методики музичного мистецтва
Київського університету імені
Бориса Грінченка

ТВОРЧІ ФОРМИ ОСМИСЛЕННЯ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ В СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ (на прикладі поетичних текстів Б. Грінченка)

Осмислення поетичних текстів Б. Грінченка в освітньому процесі вищих навчальних закладів мистецького профілю видається важливим етапом на шляху всебічного пізнання студентами неординарної особистості цього видатного митця у різних контекстах минулого і сучасності.

Поезії Б. Грінченка – яскрава сторінка українського романтизму, в якій віддзеркалюється художня картина світу тієї доби, освітлена аурую українського національно-культурного відродження XIX ст. та мерехтливими барвами новітніх стильових течій початку XX ст.: символізму, імпресіонізму, модернізму. Характерні естетичні ознаки поетичних текстів Б. Грінченка – емоційна наснаженість, народно-національний характер, громадянський пафос – споріднюють її із творчістю видатних сучасників письменника, представників різних мистецьких сфер: поетів І. Франка, Лесі Українки, М. Вороного, Олександра Олеся, композиторів М. Лисенка, М. Аркаса, С. Людкевича, Я. Степового, Д. Січинського, К. Стеценка, художників М. Мурашка, В. Кричевського, М. Пимоненка. Із багатьма митцями Б. Грінченка пов'язувала щира дружба та співпраця як у творчих, так і культурно-просвітницьких і громадських проєктах.

Відповідно, занурення студентів у світ поетичних образів і почуттів, закодованих у текстах Б. Грінченка, дає можливість глибокого осмислення культурно-історичних реалій і тенденцій розвитку українського мистецтва рубежу XIX–XX ст.

Інша особливість поетичної творчості Б. Грінченка – її животрепетний характер, співзвучність патріотичним настроям сучасного українського суспільства. Зважаючи на це, ознайомлення студентів із його громадянською лірикою та гострою сатирою на імперську владу і рабську свідомість зрусифікованого українства уявляється необхідним із погляду усвідомлення вищої духовної місії поета, чий правдивий заклик до свободи і гідності дійшов до нас крізь лихоліття війн, голодоморів і репресій ХХ ст.

Романтизм поезій Б. Грінченка охоплює цілий спектр образно-емоційних відтінків: тут і витончена пейзажна лірика, і нестримна радість кохання, і всепоглинаюча туга за ідеалом, і повнозвучна жага свободи, і щемливе відчуття самотності. Таке багатство образно-поетичних інтонацій – благодатний матеріал для розвитку творчого мислення студента, виховання його художнього смаку, що є запорукою успішного зростання фахівця мистецького напрямку.

124

У зв'язку з цим осмислення студентами поетичних текстів Б. Грінченка обумовлює вибір викладачем ефективних форм роботи, які би поєднували різні рівні осягнення матеріалу: аналітичний, духовний, емоційний.

Однією з таких форм став інтелектуально-творчий конкурс «Із Грінченком у серці», що його провели викладачі кафедри теорії та методики музичного мистецтва зі студентами музичного факультету, членами гуртка «Школа молодих науковців», із нагоди 155-ї річниці від дня народження видатного митця. Мета конкурсу – розкрити образно-емоційний код поетичних текстів Б. Грінченка за допомогою слова і музики у формі синквейна.

Синквейн – це образне узагальнення смислу поняття, явища (у нашому випадку поетичного тексту). Традиційно синквейн передбачає словесне узагальнення: логічний ланцюжок із п'яти рівнів: 1-й рівень – іменник, який втілює сутність образу вірша, 2-й рівень – прикметники, які характеризують іменник, 3-й рівень – дієслова, 4-й рівень – речення, що формулює сенс, і нарешті – 5-й рівень – вершина аналітичного осмислення – слово-синонім образу. У нашому ж синквейні образний сенс віршованого тексту,

крім словесного ланцюга, виражала також музика, співзвучна настрою певної поезії.

Готуючись до конкурсу, студенти спочатку обирали улюблений вірш, а потім формулювали словесний синквейн та знаходили відповідну музичну асоціацію. Власне, виступи конкурсантів склалися з декламації тексту вірша, виголошення синквейна та музичної ілюстрації, причому більшість учасників віддали перевагу прочитанню поезій та синквейна на фоні музики. Такий формат надав кожному виступу органічного звучання, художньої завершеності образу.

Чи не найважливішим складником конкурсних номерів була музика, співзвучна образно-емоційному змістові вірша і синквейна. У найбільш вдалих виступах її звучання сприймалося навіть як вищий рівень синквейна, квінтесенція сенсу поетичного тексту.

Загалом музична палітра конкурсу вирізнялася різноманіттям, що свідчило як про широту ерудиції юних музикантів, обізнаних у музичному мистецтві різних епох та національних культур, так і про універсальний характер поетичних текстів Б. Грінченка, що гармонійно «лягли» і на музику класиків (українських та зарубіжних), і на звуки сучасних композицій. Серед обраних студентами композиторів-класиків – Ф. Шопен, А. Рубінштейн, С. Рахманінов, М. Лисенко, В. Косенко, Б. Лятошинський, А. Кос-Анатольський, А. П'яццолла. При цьому особливу вагу мали музичні фрагменти українських композиторів-сучасників Б. Грінченка (М. Лисенка, В. Косенка, Б. Лятошинського), що найбільше відповідали його поезіям в образному, стилістичному та ментальному сенсах.

Щодо нестандартних музичних втілень, то і вони прозвучали в гармонії з поетичним словом та синквейном. Таким матеріалом, зокрема, була пісня сучасної української естрадної співачки Ю. Роми «Думи мої» на безсмертні Шевченкові рядки, що стала музичною квінтесенцією образу поезії «Смутні картини», просякнутої пекучим болем Б. Грінченка за страдницьку долю українців.

Та мабуть найвищим проявом креативного осмислення текстів поезій Б. Грінченка мовою музики стало створення студентами власних композицій. Хтось із конкурсантів прочитав вірш «Матері», а за ним і синквейн під супровід імпровізації бандуриста, інша учасниця виконала поезію «Кохана єдина» та синквейн на фоні фортепіанної гри своєї однокурсниці. Яскравим завершенням виступу ще однієї студентки став власний фортепіанний твір, на створення якого її надихнули рядки вірша «Надія».

Таким чином, конкурс «Із Грінченком у серці» дав можливість розкрити образно-емоційне багатство поетичних текстів митця у сучасному прочитанні, а також могутній аналітичний і творчий потенціал юних музикантів у процесі осмислення ними поетичного портрета Б. Грінченка в контексті його епохи.

Лосик Ореста Миколаївна,

кандидат філософських наук,

доцент кафедри філософії

Львівського національного університету

імені Івана Франка

126

ЛІНГВОСЕМІОТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФІЛОСОФСЬКОГО ТЕКСТУ У ФРАНЦУЗЬКОМУ ПОСТМОДЕРНІЗМІ

Від середини ХХ ст. французька філософія розглядала лінгвосеміотичні особливості мови й мовлення насамперед з огляду на їхні множинні інтерпретативні можливості. Відомий напрям «мовний поворот» (*le tournant langagier*) отримав упродовж другої половини 1960-х – початку 1980-х років у частини місцевих мислителів самобутнє відлуння. Він був передусім прийнятий авторами, яких назвали постструктуралістами й постмодерністами (М. Фуко, Ж. Делез, Ж. Дерріда, Ж. Батай, Ф. Гваттарі, Ж.-Ф. Ліотар та ін.).

Епістемологічне поле інтелектуально-філософських розвідок цих учених окреслили такі ознаки, як: активне

використання лінгвістичних концептів; антиісторизм, антигуманізм та критика раціональної суб'єктності; спростування будь-яких категорій «істинного», «правдивого», «об'єктивного»; проголошення кінця метафізичної традиції мислення; врешті, стиль усного та писемного мовлення [4, 114-136]. Вимога оновити чи скасувати панівні епістеми ґрунтувалася на спротиві класичному методологічному детермінізму та критиці фундаментальних засад об'єктивності й нормативності, насамперед картезіанського типу свідомості та феноменологічної суб'єктності. Постмодерністське філософування відмовлялося від будь-яких логічних і впорядкованих спрямованостей мислення, натомість віддавало перевагу двом головним дискурсивним практикам – розпізнаванню й викриванню механізмів примусу будь-яких «кратій» (тео-, телео-, раціо-, антропо-) та поширюванню неоднорідності й відносності як найбільш оптимальних форм новітньої суспільної звичаєвості та індивідуального самоздійснення [5, 198–202].

Проблемні теми, що приваблювали постмодерністів, зосереджувалися на всьому, що можна зарахувати до прихованого, немисленого, аконцептуального, забутого, недозволеного, маргінального тощо. Це передбачало й домагання змінити філософське мовлення, тобто позбавити письмо традиційної лінійності, логічності та доказовості й виправдовувати лише ту філософську діяльність, яка деконструює підпорядковані Логосу твердження. Стилістично, семантично, навіть синтаксично постмодерністська риторика або текст прагнули звільнитися від узвичаєних правил, замість упорядковувати – тяжіли до парадоксальності, неясності, ускладненості. Писати ясно, доказово й аргументовано, тобто «традиційно», вважалося недопустимим, адже «уповноважений» (легітимний) спосіб мислення й викладу думок чинить насильство і над самим ходом розмірковування, і над предметним полем постмодерністських досліджень.

«Непрозорість» мовлення й далі вважається для постмодерністів якнайбажанішою. Постмодерністський текст – це, за О. Йосипенко, «жест», прихований за словами, який

необхідно помітити (впізнати) й прийняти (ідентифікуватися з ним), але не прочитувати в звичному розумінні [4, 134]. Виокремимо щонайменше три його типово «французькі» прояви, що підтверджуються культурною «картиною світу» та стилем інтелектуальних рефлексій.

Перший із них стосується безпосередньо ідіоетнічних особливостей французького мовлення в різних формах його вияву. Французька мовна стратегія має власну тривалу історію становлення. Упродовж століть вона утверджувала та вдосконалювала свій авторитетний статус чи не найбільш полемічної з усіх континентальних. «Це мова рішення, принципу та наслідку», яка не вагається, не перепрошує, не сповільнюється, її «запаліє питання, й ось вона мчить до ствердження, розв'язку, закінченого аналізу» [2, 51]. Естетизм цієї мови чарує легкістю і вишуканістю. Він переконливо віддає перевагу «худому» жанру дискурсування: його насичення «потребує далекозорих фраз, підтримуваних могутніми прислівниковими сполученнями», а універсальність «висловлюється у формі ледь жорсткуватих максим або не надто нюансованих висновків» [2, 54]. Нерідко наслідком постає антагоністична «суміш ввічливості та злості», складники якої, підсилені театралізовано емоційною артикуляцією, взаємозамінюються [3, 102]. Французьке мовлення цілком відповідає постмодерністському тяжінню до неконтрольованого дискурсування та жонглювання відмінностями, адже свідчить про «спосіб оминуті дію в слові, окреслюючи простір гри», зрозумілий лише гравцям, які змовилися про взаємний «іmunітет» [3, 276].

На думку А. Бадью, уже від часів Р. Декарта, Б. Паскаля, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро та інших очільників європейського Модерну можемо вести мову про демократичну спрямованість французької філософської мови, породжену вільним мисленням емансипованого розуму та рівноправністю учасників комунікативного діалогічного порозуміння [2, 50]. Це зумовило й розвинуло *другу* особливість, притаманну саме французькому стилю філософування, зокрема постмодерністам, а саме: близькість до літературно-художнього викладу.

Стиль «французького обговорення» – безсумнівно революційний, позаяк асоціюється з видимим, навіть небезпечним «пожвавленням», на відміну від «нудьги», що супроводжує тяглість реформ [1, 49]. Усний чи написаний текст французького вченого, зобов'язаного до публічних ролей особливо в медіальну добу, скерований на те, щоб переконати адресата у своїй винятковій доречності. Автор демонструє безсумнівну, «щільну впевненість» обстоюваного і, подібно, як у часи Модерну, прагне уваги й визнання («аби захоплене зібрання голосувало за вас, не занурюючись глибоко в деталі») [2, 52-54]. Слабкість такого зорієнтованого на риторичну ефектність дискурсу – у неувазі, поминанні або й легковаженні емпіричного на користь усього, що «підвищує блиск ідеї», у схильності не так наповнювати слова змістами, як, щоразу ускладнюючи, шукати їм підтримки та наслідувального відлуння в оточення [3, 103, 115].

Інтерпретація філософських проблем за допомогою екзистенціалістської проникливості, літературно забарвленого критицизму чи есеїстики виконує своє призначення на французькому мовному тлі повною мірою. Честолюбна «роль відповідальності за планету» спонукає французького інтелектуала «говорити за всіх людей», залишаючись «консерватором у діях» [1, 49, 207]. Філософ, отже, приміряється не лише до письменницького, але й до ідеологічного «статусу». Р. Арон зауважив: «Політичні амбіції успішних романістів наштовхуються на літературні амбіції державних діячів. Ці останні мріють написати якийсь роман, ті перші – стати міністрами» [1, 185].

Це дає підстави виділити *третьою* особливість франкофонного дискурсування. «Філософія, висловлена французькою мовою, є політичним жестом: між аксіомою і максимомою», уникає консенсусу. Вона тяжіє, натомість, більше до «ідеологічних протистоянь», ніж до «доскіпливого опису, софістичних заперечень чи нескінченних спекуляцій», що якраз і присутні, немов на противагу, у німецькій науково-теоретичній і світоглядній думці [2, 52]. У доповіді, промові, виступі мислитель зазвичай звертається радше до

«громади», а не до «колег», віддає перевагу, за А. Бадью, істині «в образ і звабливої Венери», а не «педантичної Мінерви» [2, 49].

Прикметно, що описані особливості притаманні не лише постмодерністам (у них вони проявилися чи не найбільш яскраво), а й багатьом представникам сучасного французького філософського та інтелектуального) середовища загалом. Семантичний запас їхньої рідної мови продовжує розширюватися. Він виступає не лише механічним інструментом комунікації, а й одним із активних творців питомого, автохтонного й неповторного способу бачення, пояснення та (від)творення життєвої дійсності. Водночас немає підстав обмежуватися лише французьким мовним контекстом як єдино автентичним тлом для самобутності постмодерністського «духу». Адже це необґрунтовано вихолощує та збіднює інші мовні семіози, зокрема український, через їхню нібито лексичну чи термінологічну «непридатність» і «не перспективність» для дослідження культурно-цивілізаційних явищ постмодерної доби.

130

Отже, мовна своєрідність національного способу філософування стає додатковим і помічним аргументом на користь тези про «французькі» початки постмодерністських тенденцій у західній філософії та культурі. Вона дає змогу дещо поглибити розуміння джерел безкомпромісного постмодерністського стилю мовлення. Водночас крізь призму належності постмодерністських філософів до національної мовно-культурної «картини світу» з'являються підстави глибше оцінити дискурсивно-ігрову природу їхнього світорозуміння. Лінгвосеміотична закоріненість будь-якого постмодернізму вбиратиме світоглядні особливості кожного національного світобачення і справжуватиме межі й можливості свого присвоєння локальною культурною звичаєвістю подібно до того, як це сталося у Франції.

Список використаних джерел

1. Арон Раймон. Опії інтелектуалів : пер. з франц. / Раймон Арон. – К.: Юніверс, 2006. – 272 с.
2. Бадью Ален. Французька мова. Про французьку мову як прочи-

щення : пер. з франц. / Ален Бадью // Європейський словник філософій. Лексикон неперекладностей / Під кер. Б. Кассен. – К.: Дух і літера, 2009. – Т. I. – С. 48–54.

3. Дебре Режіс. Інтелектуальна влада у Франції : пер. з франц. / Режіс Дебре. – К. : Дух і літера, 2008. – 308 с.

4. Йосипенко Оксана Миколаївна. Від мови філософії до філософії мови: проблема мови у французькій філософії другої половини ХХ – початку ХХІ століть / Оксана Йосипенко. – К.: Український Центр духовної культури, 2012. – 479 с.

5. Лосик Ореста. Феномен свободи французький постмодернізм / Ореста Лосик. – Львів: Дослідно-видавничий центр Наукового товариства ім. Шевченка, 2016. – 302 с. (серія: Українознавча наукова бібліотека НТШ, ч. 46).

Магаліс Олександр Володимирович

аспірант Київського національного університету
культури і мистецтв;

науковий керівник – кандидат мистецтвознавства
Тилик І.В.

131

УТЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОПІСЕННОЇ ВЕРБАЛЬНО-ОБРАЗНОЇ СЮЖЕТИКИ В ТВОРЧОСТІ С. ПАВЛЮЧЕНКА

Дослідження в аспекті становлення національної народної хорової школи посідають провідне місце в сучасних наукових працях. Видатним її представником по праву можна вважати українського диригента й педагога Станіслава Євстигнійовича Павлюченка. Має рацію О. Бенч-Шокало: «Історія Українського народного співу – це історія, насамперед, особистостей, які своєю творчістю й життям утверджували й утверджують одвічні духовні цінності» [1, 133].

Митець народився 18 серпня 1937 року в Росії (місто Рославль), але визнання здобув в царині саме українського народного хорового жанру. Під керівництвом диригента С. Павлюченка до фондів Національної радіокомпанії записано понад 100 творів. Серед них обробки та аранжування народних пісень, інструментальна музика.

Вагомим показником успішної творчої діяльності митця в контексті розбудови української народнопісенної культури є Ансамбль пісні і танцю Червонопрапорного Західного прикордонного округу (з 1991 р. – Ансамбль пісні і танцю Прикордонних військ України, з 2007 – Академічний ансамбль пісні і танцю Державної прикордонної служби України. Заснувавши колектив в 1971 році маестро був його незмінним керівником та головним диригентом протягом двадцяти років.

Важливим періодом у кафедрі народнопісенного виконавства Київського національного університету культури та мистецтв (1984 – 2010). В ці роки митець створив справжню школу народного співу – студентський український народний хор. Зазначимо, що народний хор КНУКіМ став провідним навчально-концертним мистецьким колективом України.

У контексті обраної проблематики зазначимо, що С. Павлюченко на високому професійному рівні вмів у малій формі відобразити глибинний художній зміст текстів. Обробки та аранжування митця є прикладом урізноманітнення хорового співу музичними засобами виразності. Утім зазначимо, що під час детального аналізу творчої спадщини С. Павлюченка перед дослідниками його мистецької індивідуальності чітко вираженою постає обізнаність маестро в площині традицій української народнопісенної вербально-образної сюжетики.

Отже, спробуємо наочно продемонструвати мистецьке самовираження маестро в контексті переосмислення ним образів поетичної виразності. Загальновідомо, що традиціями національного музичного фольклору є октавні унісонні закінчення фраз, хроматизація хорових голосів. Так, в обробках народних пісень, зокрема української народної пісні «Їхав, їхав козак містом» С. Павлюченко майстерно застосував ці засоби музичної виразності. Аналізуючи обробку, ми бачимо, що кожен куплет закінчується на тоніці. Крім цього, митець епізодично використовував хроматизацію басового голосу, а також підголоскового голосу в останньому куплеті обробки. Важливим у контексті досліджува-

ної проблематики є застосування митцем в даній обробці дерев'яної коробочки. Це є своєрідним зв'язком обробки з виконавськими традиціями прашурів, а саме використанням традиційного інструментарію, як-от дерев'яні ложки.

Важливим у контексті обраної проблематики є принцип протиставлення, як, зокрема, в народній пісні «Ой, у вишневому саду»:

Мамо моя, ти вже стара,
А я щаслива, молода.
Я жити хочу, я люблю.
Мамо, не лай доню свою.

У творчості С. Павлюченка цей принцип знайшов своє відображення в аранжуванні хорового твору «Любий брате, маму бережи» (вірші І. Сльоти, музика А. Камінчука). Зазначимо, що в цьому творі принцип протиставлення використаний митцем саме в метроритмічній площині аранжування. Так, завершуючи вступ, у двох тактах до першого куплету маестро застосовує ритмічну перебивку, яка вступає у протиріччя зі статичним ритмом аранжування. Важливим у площині ритмічної побудови аранжування є перший куплет твору. Основний розмір пісні – шість восьмих. Утім, перший куплет побудований на взаємодії дводольної та тридольної пульсацій на фоні метроритмічної схеми з домінуванням трійок. Це є яскравим свідченням свідомого застосування С. Павлюченком принципу протиставлення метроритмічних пульсацій, що, безперечно, ускладнює жанрову площину аранжування та підсилює емоційне навантаження музичного твору.

Звернемо увагу на ще один, не менш важливий засіб побудови драматургії сюжетної лінії народнопісенної спадщини – містичне забарвлення тексту. У цьому контексті розглянемо поетичні рядки з балади Т. Шевченка «Тополя», яка лягла в основу вокально-симфонічної поеми П. Майбороди «Тополя». Слушно висловився М. Дашкевич щодо творчості Кобзаря: «Його балади, поеми і ліричні твори сяють водночас і красотами штучної художньої техніки, й простою красою народної пісні» [2, 169–170]. Отже:

Таку пісню чорнобрива
В степу заспівала.
Зілля дива наробило –
Тополею стала.

Для відображення емоційного складника вище наведених рядків та її екстраполяції в музичну площину П. Майборода задіяв мінорний тризвук шостого ступеню, який слідує за тонічним тризвуком. Така послідовність акордів привносить містичне забарвлення в музичний компонент вокально-симфонічної поеми. Спробуємо навести приклад застосування С. Павлюченком містичного забарвлення гармонічного складника у своїй творчій спадщині. Так, в обробці митця хорового твору «Лелеченьки» (з музики до кінофільму «Сон»; вірші Д. Павличка, музика О. Білаша) у п'ятому такті митець застосував мінорний тризвук шостого ступеню, що слідує за тонічним тризвуком.

134

Наведені спостереження яскраво ілюструють дослідникам творчості С. Павлюченка зв'язок його мистецької спадщини із традиціями національної народнопісенної вербально-образної сюжетики. З огляду на це не безпідставною є слава митця як одного із фундаторів національної народної пісенної школи. Зазначимо, що новаторство хорових обробок С. Павлюченка засноване на професійності маестро. Митець збагатив національне народне хорове мистецтво новими оригінальними композиційними засобами, рішеннями та ідеями.

Усебічний музикознавчий аналіз творчої спадщини С. Павлюченка значно розширить професійні навички учасників хорових колективів, ансамблів народної пісні, а також діячів інших мистецьких спрямувань.

Список використаних джерел

1. Бенч-Шокало О.Г. Український народний хор спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посіб. – К.: Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. – 440 с.: іл., нот.

2. Дашкевич Н. П. Отзыв о сочинении Г. Петрова «Очерки истории украинской литературы XIX столетия» / Н. П. Дашкевич ; [упоряд.,

передм. примітки, покажч. імен Г. А. Александрової] ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, НДІ слов'янознавства і компаративістики Бердян. пед. ун-ту. – Донецьк : Ландон-XXI, 2013. – 351 с.

Мотько Альона Олександрівна,

аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв;

науковий керівник – доктор наук із соціальних комунікацій, доцент Гранчак Т. Ю.

БІБЛІОТЕКА ЯК ОСЕРЕДОК ЗБЕРЕЖЕННЯ ДОКУМЕНТНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Бібліотеки є сховищем духовної культурної спадщини, адже саме вони забезпечують зберігання текстів у паперовому та електронному вигляді, сприяють трансляції від покоління до покоління зафіксованих у них смислів. Саме в бібліотеках формується інформаційне підґрунтя національної самосвідомості, патріотизму та розвитку культури.

135

Сьогодні в умовах поширення сучасних інтернет-технологій, зокрема технології Веб 2.0, бібліотеки мають більше можливостей для надання доступу до фондів, які є частиною загальнонаціональної культурної спадщини, тим самим охоплюючи більшу кількість користувачької аудиторії. При цьому оцифрування документів дає змогу зберігати і сучасні видання, і найцінніші та найдавніші книжкові пам'ятки (інкунабули, рукописні книги, стародруки), доступ до яких через незадовільний фізичний стан обмежений для користувачів. Створення таких електронних колекцій сприяє якнайдовшому зберігання цих документів та забезпечує доступ до них через мережу Інтернет.

Варто відзначити, що «національні бібліотеки виступають координаторами створення і навігаторами єдиної системи інформаційного ресурсу національного надбання» [2, 137].

Яскравим прикладом є Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого, яка з 2010 р. формує електронну бібліотеку «Культура України». Фонд е-бібліотеки склада-

ється із чотирьох колекцій (культурологія, мистецтво, етнографія та заклади культури), які, своєю чергою, мають підколекції [3]. До складу електронної бібліотеки входять ресурси, які зберігаються в паперовому вигляді у фондах різних бібліотек, музеїв, архівів України.

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського створила «Цифрову бібліотеку історико-культурної спадщини» [7], основними завданнями якої є «збереження та організація доступу до книжкових пам'яток, що є національним надбанням України; формування фундаментальної цифрової колекції «Україніка», однією із важливих складників якої є колекція «Україномовна книга (1798-1923)» [6].

У цій цифровій бібліотеці зберігаються окремі документи (книги, стародруки, газети, журнали, рукописи, карти, ноти, зображення, фото) і формуються «колекції», які забезпечують доступ до інформації за предметними рубриками та колекційним принципом (тематичні, персональні, установ, книжкові пам'ятки, видавничі, історичні фонди та зібрання) [4].

Враховуючи всі позитивні ознаки сучасних інформаційних технологій, треба водночас зазначити, що поза фондами бібліотек залишається великий масив інформації, який циркулює в електронному середовищі і складає частину духовної спадщини спільноти. Відповідно актуалізується питання щодо збереження цієї інформації з метою надання до неї доступу прийдешнім поколінням. У цій ситуації перед бібліотеками постають нові завдання, які вимагають чимало зусиль, адже, не маючи достатньої фінансової підтримки з боку держави, бібліотеки шукають інші можливості комплектування інформацією з електронних масивів (насамперед – налагоджують співпрацю із громадськими організаціями та установами, які можуть надати доступ до власних цифрових та електронних колекцій).

Додаткові можливості відкриває також технологія Веб 2.0 (на її основі працюють, наприклад, такі сервіси, як Flickr.com, foto.Mail.ru, YouTube.com, i-Tunes), що дає змогу максимально легко завантажити фото-, відео- та аудіо-

інформацію на сайт бібліотеки, створює умови для залучення користувачів до співтворення бібліотечних ресурсів і сприяє збагаченню бібліотечних фондів [2, 137].

Організацією, яка сприяє реалізації бібліотеками України своєї місії щодо збереження документованої культурної спадщини, є Українська бібліотечна асоціація (УБА) – незалежна громадська організація, що на добровільних засадах об'єднує осіб, які безпосередньо пов'язані з бібліотечною справою та зацікавлених осіб у їхньому розвитку. УБА за понад 20 років своєї діяльності постійно згуртовує до спільної праці працівників усіх бібліотек країни, фахівців з видавничої сфери, освітян тощо.

Нині асоціація тісно співпрацює з державними установами, громадськими організаціями, рухами, фондами та окремими громадянами, зацікавленими в розвитку бібліотечної справи, що дає змогу надати підтримку вітчизняним бібліотекам.

Так, за підтримки УБА проводиться низка конференцій, акцій, проектів та ін., які допомагають у вирішенні поставлених перед бібліотеками завдань. У рамках конференцій науковці розглядають «актуальні проблеми формування Державного реєстру національного культурного надбання (в частині книжкових пам'яток)» [1], «діяльність архівних, музейних та бібліотечних установ у справі збереження та доступу до історико-культурної спадщини, на різних носіях інформації; збереження цифрових/електронних записів, їх пошук та використання» [5] та ін.

Отже, сучасні бібліотеки є скарбницями документованої культурної спадщини країни, адже саме вони у вигляді бібліотечного фонду зберігають вироблений нацією впродовж століть інформаційний код спільноти, сприяють його трансляції між поколіннями, беручи в такий спосіб участь у формуванні духового підґрунтя для стійкості спільноти в умовах глобальних інформаційних впливів.

Список використаних джерел

1. XI Всеукраїнська науково-практична конференція «Бібліотека і книга в контексті часу» [Електронний ресурс] / Українська біблі-

отечна асоціація. – Режим доступу: <https://ula.org.ua/konferentsii-seminary-treninhy/konferentsii/icalrepeat.detail/2018/04/25/3291/-/khi-vseukrainska-naukovo-praktychna-konferentsiia-biblioteka-i-knyha-v-konteksti-chasu-25-26-kvitnia-2018-r-m-kyiv>. – Назва з екрана.

2. Гранчак Т. Ю. Національні бібліотеки як комунікаційні інституції політики національної пам'яті в умовах поширення електронних технологій / Т. Ю. Гранчак // Національна та історична пам'ять. – 2013. – Вип. 8. – С. 124–132.

3. Електронна бібліотека «Культура України» [Електронний ресурс] / Нац. б-ка України ім. Ярослава Мудрого. – Режим доступу: <http://elib.nplu.org/>. – Назва з екрана.

4. Колекції «Цифрової бібліотеки історико-культурної спадщини» [Електронний ресурс] / Нац. б-ка України ім. В.І. Вернадського. – Режим доступу: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_ir/cgiirbis_64.exe?C21COM=F&I21DBN=COL&P21DBN=ELIB. – Назва з екрана.

5. II Міжнародна науково-практична конференція «Історико-культурна спадщина: збереження, доступ, використання» [Електронний ресурс] / Українська бібліотечна асоціація. – Режим доступу: <https://ula.org.ua/kalendar/icalrepeat.detail/2017/11/23/3228/8/ii-mizhnarodna-naukovo-praktychna-konferentsiia-istoryko-kulturna-spadshchyna-zberezhenia-dostup-vykorystannia-23-24-lystopada-2017-r>. – Назва з екрана.

6. Основні напрями розвитку ресурсів «Цифрової бібліотеки» [Електронний ресурс] / Нац. б-ка України ім. В.І. Вернадського. – Режим доступу: <http://www.nbuv.gov.ua/node/3506>. – Назва з екрана.

7. Цифрова бібліотека історико-культурної спадщини [Електронний ресурс] / Нац. б-ка України ім. В.І. Вернадського. – Режим доступу: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_ir/cgiirbis_64.exe?C21COM=F&I21DBN=NAV&P21DBN=ELIB. – Назва з екрана.

138

Пацунов Валерій Петрович

заслужений діяч мистецтв України,
професор Науково-дослідного інституту
Київського національного університету
культури і мистецтв

МЕТАМОРФОЗИ ТЕКСТУ В ПОЛОНІ СЛОВА

Якщо довіритись фізіологу Павлову, то процесом словоутворення керує перша сигнальна система, тобто весь комплекс вражень, відчуттів та почуттів, що детерміновані нашими інстинктами. Себто, «тваринне» керує

«людським». Бо насамперед ми – тварини. Приблизно на дев'яносто відсотків! Лише десять відведено розуму. Ця арифметика доведена наукою.

Саме тому текст «голий» і текст, «одягнений» у слово, – це різні тексти. Потрапляючи в полон слова, текст одягається в емоції, інстинкти та наміри тієї «тварини», яка його вимовляє. Тому один і той же текст транслює різні сенси різними вустами, гублячи свою первісність. Потрапляючи в нервову систему людини, він не оживлюється, як звикли вважати, а перероджується, трансформується на нові сенси. І діапазон цієї метаморфози не має меж.

Однаковою мірою це явище існує як у реальному житті, так і в театральному. Як тут не згадати шекспірове: «Весь світ театр, а люди в ньому – актори». Якщо в реальному житті, потрапивши в полон слова, текст почувається, як у піонерському таборі, то, потрапивши в полон сцени, текст отримує статус в'язня концтабору. Це засвідчують і самі режисери-«катувальники». Оберемо не найгірших із них:

Антонен Арто: *«Театр, де все підпорядковано тексту – це театр дурня, безумця, збочинця, крамаря, антипоета...»* [1, 42]. Роберт Стуруа: *«Наші вистави крокуватимуть через трупи філологів»* [2, 256].

І крокують! Тріумфально! І це прекрасно! Бо життя неспростовно довело, що живим є лише той театр, котрий займається не обслуговуванням текстів, а синтезом усіх існуючих видів мистецтв, у тому числі й мистецтва письменника. Це чудово розумів Ф. Достоєвський, який, немовби передбачаючи можливість дискусії, в листі до княгині Оболенської пише:

«Є якась таємниця мистецтва, згідно з якою епічна форма ніколи не знайде собі відповідності в драматичній. Я навіть вірю, що для різних форм мистецтва існують і відповідні їм ряди поетичних думок, так що одна думка не може ніколи бути виражена в іншій, не відповідній їй формі.»

Інша справа, якщо Ви якомога більше переробите та змініте роман, зберігши від нього лише один якийсь епізод – для переробки в драму, або, взявши початкову думку, зовсім змініте сюжет...» [3, 225].

Навіть один з ідеологів МХАТу В. І. Немирович-Данченко, який поклав життя на створення драматургії для головного театру Росії, зробив визнання, яке згадувати не годиться. І все ж, згадаємо: «...кажуть, що театр має «слухати автора» (-) А між тим це може стосуватися лише такого театру, що задовольняється роллю виконавця, передавача та слуги автора. Театр, що хоче бути творцем, що хоче витворити твір крізь себе, той не буде «слухатися» [4, 107].

В особі театру текст отримав не лише диктатора, а неперевершеного інтерпретатора, здатного збагатити його безліччю сенсів та здійняти до захмарних вершин філософського осмислення світобудови. Адже театру до снаги все! Всеволоду Мейєрхольду приписують вираз: «Дайте мені телефонну книгу, і я поставлю її!».

Наведу приклад із власної практики перетворення тексту літературного на текст сценічний.

Все життя мріяв поставити історію про легендарну Медею. Однак у Евріпіда Медея занадто жорстока. Виправдання автором вбивства Медеєю власних дітей помстою за зраду чоловіка мене сьогодні ні з моральної, ні психологічної точки зору не переконує. Та й літературний рівень античного класика, його мовна архаїка (принаймні, в перекладах) не викликає великого ентузіазму. А от поетичний твір Л. Разумовської заворожує. До того ж драматург як жінка блискуче виправдовує свою героїню. Якщо у Евріпіда каталізатором вбивства матір'ю власних дітей є фанатична Помста, то у Разумовської, як це парадоксально не звучить, безмежне Кохання. Своім вбивством вона рятує дітей від загрози бути жорстоко роздертими розлюченим натовпом за спалення сусіднього поселення. Одна і та ж історія, а мотиви різні, і енергії протилежні. Там – помста, тут – кохання. Ненависті нам сьогодні вистачає, а от з любов'ю великі проблеми. Тому я обрав любов. Так народилась ідея перетворення двох дітей Медеї на восьмеро янголят, з якими і ототожнює кожна безмежно любляча матір своїх дітей.

Із балетного колективу ми відібрали вісімку семирічних янголят, одягнули їх у сріблясті костюми з крилатими ру-

кавами, а їхні голови накрили сріблястими кучерявими перуками. Краса та й годі!

У Разумовської, як і в Евріпіда, Медея вбиває дітей за лаштунками сцени у відповідності з законами античної трагедії, що не припускали натуралізму. У мене ж Медея «вбиває» дітей на очах у глядачів, а замість натуралізму ми запропонували поетичну лексику.

Виставу грали у Малій залі, де публіка сиділа вривень з ігровим майданчиком. Підлога покрита чорним дзеркальним пластиком, у якому віддзеркалюються і актори і предмети. Медея стоїть обличчям до публіки, перед нею – восьмеро дітей-янголят, які дивляться матері в очі, стоячи до публіки спиною. Цитую текст Медеї в оригіналі, аби ви, друзі, оцінили талант автора.

«М е д е я (вдивляючись у дитячі очі)

Спасенья нет. Все кончено.

Замкнулся несчастной жизни круг. (Ніжно гладить дитячі кучері)

Но неужели поднимется у матери рука?

У матери? На собственных детей!

Какое надругательство над миром.

Природой. Материнством. Жизнью. (Пауза.)

Любимые мои, не бойтесь.

Я не заставлю вас страдать напрасно.

Я это сделаю небольно, незаметно,

Целуя и лаская, быстро.

Все кончится мгновенно.

Улыбка не успеет еще с невинных уст сойти,

А уж глаза закроются навеки,

И холодет начнут любимые тела,

Такие беззащитные, как нежность...

Должна я быть спокойна, холодна.

Ведь это неизбежно, так зачем же стенать,

Лить слезы, умолять богов, ломать, рыдая, руки?

Так что же вы тогда течете рекой из глаз?

Ну, жалкая вода, уйди опять в глазницы,

Не то одним ударом осушу!

О, отрубите кто-нибудь мне руки,
Пока еще не пошатнулся мир,
Неслыханным злодейством оглушенный!
Несчастнейшая мать, чудовище из чудищ,
Смелей свой долг последний выполняй!»

Після цього монологу вся наступна пластика виконувалась акторами в ритмі ударів мідної тарілки-метронома, як священний ритуал.

Медея ніжно знімає, немов скальп, з голови першої дитини ангельську перуку (дзинь!). Ніжно знімає з голови другої дитини перуку (дзинь!). Ніжно знімає з голови третьої дитини перуку (дзинь!). І так неблаганно лунають усі вісім тактів, під звуки яких «скальпуються» всі восьмеро голівок. Після кожного акту «скальпування» з-під парика на дитячі потилиці спадають косми розкішного натурального волосся. З дев'ятого такту, не відриваючи очей від матері, діти спинами відступають до публіки, а дійшовши до першого ряду, сідають біля ніг глядачів. «Дзинь» не змовкає. Під кожний його удар на чорну дзеркальну поверхню планшету з рук матері почергово випадають сріблясті кучеряві дитячі «скальпи», утворивши навколо неї коло. Під звуки тієї ж мідної тарілки Медея робить з собою те ж саме, що зробила щойно з дітьми, – «скальпує» себе, кидає перуку додолю і, переступивши коло, йде в ритмі мідних тактів до своїх дітей та сідає серед них. І лише у цю мить мідь змовкає. На зміну їй лунає дитячий хор ангелів, під звуки якого по чорному дзеркалу планшета вісім сріблястих голівок дуже повільно починають пливти вглиб, віддаляючись від публіки. Вони плывуть довго-довго і, нарешті, здіймаються у небо. Материнська перука залишається на чорному планшеті непорушною.

У Разумовської наприкінці п'єси звучала блискуча метафора: «Промчался ураган, и наши жизни, как крошки со стола, смахнул». Однак у вищенаведеній сцені, як бачите, потреба в літературній метафорі відпала. Вона перетворилася на метафору сценічну, за силою впливу значно сильнішу від літературної.

З усього викладеного стає очевидним, що визначальним текстом театрального мистецтва філософського рівня є не літературний, а образно-пластичний текст, метафоричний, широкий спектр невербальних засобів, людських випроміненнь тощо. Роль літератури в такому театрі можна порівняти з роллю першої ступені космічної ракети, що має вивести корабель на орбіту, а далі полишити його.

Але є й інший різновид театру – побутовий, де головним завданням є реалістичне відтворення сюжету. Такий театр «сідає» на текст усією своєю масою і «вбиває» театр, як волав колись Курбас. Але то вже інша історія.

Список використаних джерел

1. Арто А. Театр и его двойник / Антонен Арто – Москва : Мартис, 1993. – 192 с.
2. Достоевский Ф. Собр. соч.: В 30 т. Т. 29, кн. 1. / Ф. М. Достоевский – Москва : Наука, 1986. – 565 с.
3. Немирович-Данченко В. Статьи. Речи. Беседы. Письма / В. И. Немирович-Данченко – Москва : Искусство, 1952. – 442 с.
4. Стурюа Р. В театральном интерьере. // Современная драматургия. – 1983 – № 4

Підвійний Володимир Миколайович,

кандидат філологічних наук,
старший науковий співробітник
Національної бібліотека України
ім. В.І. Вернадського

КУЛЬТУРНО-НАЦІОНАЛЬНИЙ ПОТЕНЦІАЛ БІБЛІОТЕКИ-КОЛЕКЦІЇ АГАТАНГЕЛА КРИМСЬКОГО НБУВ

Формування наукових основ сходознавства на теренах України має багатовікові традиції. Реалізація вітальних інтенцій українського народу в облігаторних умовах перманентного контактування зі східними народами й кочівними етногрупами профілює модусні детермінації сходознавства на рівень національних наукових пріорите-

тів. Важливим чинником генези орієнтальних традицій в Україні, визначення специфікацій та етапності розвитку наукових концепцій і теоретичних узагальнень є існування бібліотечних колекцій (БК), які детермінують фактори практичної екзистенції наукових і прикладних дисциплін, мають статус джерельної бази для становлення інституційних основ і подальшої пролонгації теоретичних настанов відповідних наукових напрямків.

Джерелознавчий ресурс бібліотеки, мегатексту універсального призначення профілює загальні пріоритети й теоретичні постулати дисципліни, моделює функціональне поле і предметний репертуар, а його аналітичне опрацювання уможливорює детермінацію культурно детермінованих позицій конкретної БК в інформаційних потоках відповідної епохи в синхронії та діахронії на рівні текстових презентацій наукових досягнень.

Експлікація етапності бібліофільського дискурсу в Україні кінця ХІХ –початку ХХ ст. визначається необхідністю проектування загальнокультурного вектора розвитку наукових шкіл, традицій збирання та колекціонування книг, книжної культури соціуму, парадигмальних вимірів культури українського суспільства.

Приватні книжкові колекції в сучасному книгознавстві розглядається у форматі інструментального набору для реалізації наукових планів та стратегій, «наукової лабораторії вченого» [1, 40] і проектуються на дослідницьке поле з детермінативом патерн «високопрофесійної діяльності», аналізуються в парадигмі «пам'ятка культури та своєрідний історичний архів доби» [3, 116].

У зв'язку з цим найбільші сходознавчі бібліотечні ресурси України – БК Агатангела Кримського та приватна бібліотека Омеляна Пріцака – мають не тільки прикладне (дидактичне) значення, а й отримують модус артефактів національної культурної спадщини України, входять у парадигму національного текстового продукту.

БК А.Кримського має багатовекторний потенціал для дослідження і посідає важливе місце в бібліотекознавстві України. Приватна бібліотечна колекція А.Кримського не

отримала належної бібліографічної детермінації, наукові розвідки в царині бібліоекзистенції БК позначені фрагментарністю дескрипції і спорадичністю мотиваційної наукової основи – історія формування БК, генеза основних сегментів у працях Е. Циганкової [5], генетичний зв'язок двох найбільших сходознавчих книгозбірень у наукових розвідках Т. Сидорчук [4]. Порівняльні студії у сфері концепції формування ресурсу головних сходознавчих бібліотечних фондів сприятимуть розкриттю невідомих сторінок історії сходознавчої традиції в Україні та профілюють дослідницькі інтенції на когнітивне моделювання особистих уподобань та методів колекціонування їх власників.

Історія (етапність) формування, проєкційні потенції БК профілюються у рамках експлікації джерелознавчих інтенцій власника, уміння формувати бібліотечний контент із урахуванням потреб прогнозованого споживача і відчуттям власного погляду на розвиток бібліотеки як національно маркованого текстового продукту.

Наукова пріоритетність БК А. Кримського визначається тим фактором, що вона була першою і єдиною (до початку ХХІ ст.) бібліотечною локацією специфічного призначення, імпліцитно виконувала функції ресурсної бази у період становлення української сходознавчої традиції (20–30-і рр. ХХ ст.) і формування її кадрового наукового потенціалу.

Бібліографічна дескрипція БК А. Кримського з фондів НБУВ (понад 14 тис. артефактів) дає змогу профілювати матеріал не лише на дослідницьку площину порівняльного бібліотекознавства, історії сходознавства, а й загалом на історію гуманітарного дискурсу України кінця ХІХ – середини ХХ ст.

Вивчення генетичних зв'язків артефактів БК у межах різних субмодулів її функціонування (НБУВ, бібліотека Інституту сходознавства імені А. Ю. Кримського, бібліотечного кабінету Інституту мовознавства НАНУ, бібліотека НаУКМА) уможливило встановлення достовірності фактів для моделювання процесів формування БК, визначення специфіки та рівня унітарності кожного з сегментів БК.

Теоретична і практична ресурсність аналізованої БК визначається шляхом її статистичного й тематичного порівняння з іншими релевантними колекційними зібраннями (бібліотека Колегії Павла Галагана, БК С. Маслова, книгозбірня КДУ тощо). Компаративний аналіз приватних бібліотечних проєктів дає підстави стверджувати, що орієнталістична бібліотека академіка А. Кримського є репрезентантом його власних пошуків у сходознавстві і гуманітаристиці, позначена особистими пріоритетами колекціонування і відповідає концепції розвитку сходознавчої наукової тематики, яку академік А. Кримський пропонував (і захищав) у часи створення Української Академії на початку 20-х рр. ХХ ст.

Формування власної БК Агатангел Кримський здійснював з розумінням перспективності сходознавчого напрямку, його загальнокультурного значення для розвитку гуманітарного дискурсу в Україні. Цим фактором обумовлюється культурно орієнтована стилістика БК А. Кримського, її універсальність, оригінальність систематизації джерельної бази, наявність експліцитних методів бібліографічної дескрипції, культури та концептуальної основи формування конволютних сегментів БК тощо.

Важливим фактором для диференціації БК А. Кримського на рівні культурного текстового континууму є її тематична різноплановість. Навіть поверхові статистичні підрахунки свідчать про чітке розмежування загального контенту артефактів у парадигмах сходознавчої та загальнонаукової тематики.

Традиційними для орієнтальної наукової традиції є тюркологічні, арабознавчі та іраністичні топіки КБ. Новаторським для формування основ міжкультурної комунікації українців початку ХХ ст., уніфікації методів А.Кримського щодо колекціонування книг є тематична сегментація напрямку КАВКАЗОЗНАВСТВО з подальшим тематичним розшаруванням на ВІРМЕНОЗНАВСТВО, АЗЕРБАЙДЖАНІСТИКА та КАРТВЕЛОЛОГІЯ.

Свідченням розширення жанрового діапазону наукового дискурсу в Україні є результати експлікації з БК тема-

тичного модуля КУРДОЛОГІЯ, що уможливило фіксацію факту зародження цього наукового напрямку в українському гуманітарному дискурсі початку ХХ ст., чіткої концепції для його подальшого розвитку.

Візантологічні джерела БК Кримського формувалися відповідно до власних уподобань вченого і пов'язані із синкретичним підходом до формування сходознавства та візантології, демонструють генетичний зв'язок зазначених наукових парадигм не лише у межах локально обумовленої території, а й всього контексту світової орієнталістики.

Географічний фактор артефактів БК з позиції тематичного аналітизму уможливило формування чітких параметрів для розкриття середньоазійських наукових топіків, теоретичних узагальнень кавказької проблематики, моделює дослідницьке підґрунтя для наукової дескрипції культурних ареалів Сибіру, Африки, Далекого Сходу, Європи та територій країн арабського світу.

Проблематичним моментом для всебічного дослідження БК А. Кримського є її розпорошеність, хоча саме цей чинник дає підстави встановити причини її сегментарності, деталізувати (часто гіпотетично) генезу кожного артефакту колекції, профілює основи компаративного зіставлення сфрагістичних даних (80 позицій), здійснення кількісних підрахунків маргіналій (450 позицій).

Загальнокультурного значення для визначення БК А. Кримського у форматі культурний текст набувають ілюстративні (етнографічні альбоми, збірки світлин) та картографічні артефакти ХІХ ст. Наукова дескрипція зазначених сегментів із позицій сучасних мистецтвознавчих методів значно розширить можливості ілюстративного матеріалу для реалізації завдань освітнього процесу в царині сходознавства, країнознавства та порівняльної культурології.

Список використаних джерел

1. Ємчук О. Бібліотека Сергія Маслова : етапи формування, склад, цінність / Оксана Ємчук // Альманах бібліофілів. Книга друга / Упор. Євген Пшеничний. – Дрогобич : Коло, 2017. – С. 39-51.
2. Лісова І.В. «Приватна книжкова колекція» : Теоретичні підходи

до визначення поняття // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського держав. гуманітарного університету. – 2012. – Вип. 18. – С. 253–258.

3. Наумова Олена. Особиста книжкова колекція Богдана Винара у фондах Наукової бібліотеки Львівського національного університету імені Івана Франка // Вісник Львівського університету. Сер. книгозн. бібліот. та інф. технол. – 2011. – Вип. 6. – С. 116–130.

4. Сидорчук Т. Матеріали Агатангела Кримського в архіві Омеляна Прицака / Таїса Сидорчук // Студії з архівної справи та документознавства. – 2012. – Т.20. – С. 80–90.

5. Циганкова Е. Сходознавчі установи в Україні : Радянський період / Елла Циганкова; Укр. Наук ін.-т Гарвард. ун-ту ; Ін-т критики, НАН України, Ін-т сходознавства ім. А.Ю. Кримського – К. : Критика, 2007. – 291 с.

Підгорбунський Микола Анатолійович

кандидат історичних наук, доцент
доцент Науково-дослідного інституту
Київського національного університету
культури і мистецтв

148

НОТОВАНІ ЗБІРНИКИ ПРАВОСЛАВНОЇ ЦЕРКВИ – КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Дослідження нотованих рукописів української православної церкви на сьогодні досить ускладнене для українських вчених медієвістів. Є ряд причин, які пояснюють проблематичність більш ґрунтового дослідження цієї тематики. По-перше, значна частина цих стародруків разом із іншими цінностями незаконно вивозилися майже п'ять століть у Росію, і зараз українські вчені не мають можливості їх дослідити. По-друге, через неналежне зберігання та контроль в українських бібліотеках та книгосховищах певна частина старокиївських пам'яток частково була втрачена, а інша потрапила в приватні колекції. По-третє, частина рукописів, які залишилися в українських бібліотеках та книгосховищах, не каталогізована, і, відповідно, до них немає доступу науковцям. По-четверте, ті друківані видання, що вже каталогізовані, недостатньо досліджені. Та-

кож можемо припустити, що в європейських бібліотеках та книгосховищах зберігаються і богослужбові нотовані збірники періоду Київської Русі, які можуть сприяти розшифровці стародавнього невменого нотопису. Всі ці фактори не дають можливості повною мірою дослідити стародавні українські нотовані збірники.

Найстародавніші книги із нотописом, які збереглися до наших часів, відносяться саме до XI – початку XII ст. В цих церковних книгах текст не супроводжувався спеціальними співочими знаками, але зазначався глас до піснеспівів та певні крапки, що визначали мелодичні рядки. Це так звані екфонетичні знаки – один із перших різновидів нотопису в Київській Русі. Можемо припустити, що ці церковні книги призначалися для богослужбового співу, а спеціальні співочі знаки були першими в процесі подальшого формування старокиївського невменого та кондакардного нотописів. Такий вид нотування богослужбових книг зберігався тривалий час, навіть після того, коли невмений та кондакардний нотописи вже були достатньо засвоєні православною церквою в Київській Русі. Це певною мірою говорить про консерватизм, який існував у церковній практиці, і будь-які новації засвоювалися півчими та затверджувалися церковними ієрархами доволі повільно.

Починаючи з XII–XIV ст., нотовані богослужбові книги в більшості писалися двома видами нотопису: невматичним і кондакардним, хоча зберігався в церковній практиці і екфонетичний нотопис. Потрібно зазначити, що кондакардний нотопис був характерний тільки Кондакарям, всі інші нотовані збірники, як правило, нотувалися невмами. Та були і виключення, так, деякі нотовані збірники мали піснеспіви, які були нотовані і кондакардним, і невменим нотописом. Найбільш розповсюджені богослужбові нотовані збірники, які були поширені в Київській Русі з XI–XIV ст., це Октоїх, або Паракліт, Мінеї, Тріоді та ін.

Старокиївський Октоїх XII–XIV ст. не нотувався, однак певні цикли пісень іноді виписувалися з нотацією в інших книгах. Велика кількість таких піснеспівів міститься в Типографському статуті після Кондакаря – нотовані псалмо-

дійні вірші кафізм і тропарі степенних антифонів, а також добірка подобнов. Євангельські стихирі на 8 гласів дійшли в Благовіщенському кондакарі кінця XII ст., Стихирарях XII ст. [1].

Збірники Четій-Міней вперше з'явилися в Київській Русі в XI ст. Найдавніші їх списки увійшли в Супральський рукопис (початок XI ст.) та Успенський збірник (початок XII ст.). Піднесений стиль викладу Симона Логофета, який знайшов відображення вже в цих перших, перекладних текстах, став зразком для старокиївських укладачів пізніших повчальних збірок [5].

Православна Тріодь є однією із найдавніших богослужбових книг, що збереглася в рукописах із XII–XIII ст. Ці рукописи відображають початкову стадію розвитку давньоруської співочої традиції. Нотація в рукописах XII–XIII ст. поки не піддається точній розшифровці, тому про звучання піснеспівів цього періоду можна говорити лише приблизно.

150

В XII–XIII ст. частково нотованими богослужбовими книгами стають Кондакар, Стихирар і Ірмологіон. Вони включали переважно самогласні піснеспіви Стовпового (невменого) розспіву або моделі для розспівування інших текстів. Більш нотованими в цей період були Міней, Тріоді і Параклітик, які мали значне число подібних текстів, це є характерною особливістю старокиївської книжності. Всі ці рукописи дають певну інформацію про репертуар піснеспівів, ступеня його варіативності, місце піснеспівів у богослужінні та приналежність до системи осмогласія.

Значна частина рукописних церковних збірників української православної церкви була не нотованою. Головними причинами усного побутування таких півчих текстів, ймовірно, були ґрунтовне знання їх наспівів у громадах і стійке дотримання однієї мелодійної версії; крім того, автори списків богослужбових книг найдавнішого періоду орієнтувалися на візантійську книжкову традицію, в якій до кінця XIII – початку XIV ст. незмінні піснеспіви також не нотувалися. Потрібно зазначити, що традиція усного

побутування півчих текстів у Київській Русі з XI по XIV ст. певною мірою обмежує можливість їхньої розшифровки.

З XIV по XVII ст. відбувається друга хвиля активізації культурних взаємозв'язків між слов'янськими державами. За зразком південнослов'янської графіки на українських теренах виробляється нова манера письма, яку називають молодшим напівуставом. Різниця між старшим і молодшим напівустрадами досить чітко визначена в палеографічній науці. Ця різниця була не тільки в деякій зміні написання букв, а й у самому складі алфавіту. В практику церковного співу вливаються нові балканослов'янські та грецькі наспіви, активним посередником яких стає Молдово-Волощина. Також більш тісними стають зв'язки із західноєвропейськими мистецькими здобутками, це реформа церковного нотопису і поступове прийняття лінійної системи [6].

В цей період відбувається процес становлення системи півчих книг, які фіксували церковні співи та класифікували їх за видами піснеспівів. Важливим етапом в історії невмених розспівів стала поява нотованого Октоїха-Стихираря, в якому вперше зі знаками нотації були записані стихирини седмичного циклу. Їх графічна редакція в цей час ще не склалася остаточно, стверджує І. Є. Лозова, проте вже була близька до тієї, яка стане основною, починаючи зі списків останньої чверті XV ст. Порядок проходження стихирини повною мірою не визначився, а саме окремі тексти містилися не в тих розділах, де вони в подальшому посядуть стійке положення [2]. В XVI ст. Октоїх у результаті відповідних змін стає більш повним і різноманітним за складом піснеспівів. Він містив у собі недільні стихирини восьми гласів. Особливий розділ Октоїха становили одинадцять євангельських стихирин [3].

Стихирар на ранньому етапі свого розвитку характеризується нестабільною редакцією наспівів, які набирають більш стійкий характер тільки в оновленій графіці в другій половині XV ст. У тріодний розділ Стихираря з останніх десятиліть XV ст. стали включати піснеспіви постового Обіходу, які раніше ніколи не були нотовані. Стихирарі

включають в себе майже всі головні півчі стихири, славники, тропарі тощо, на весь календарний рік. На початку XVI ст. Стихирарі втрачають свою річну форму і розділяються на дві півчі книги: Праздніки і Трезвони [4].

Найбільш нестабільною співочою книгою був Обіход, що містив у собі незмінні піснеспіви вечірні, утрени, літургії, а також тропарі, прокімни, величання, ектенії, співи панахиди, молебнів тощо. У першій половині XVI ст. обсяг обіходних піснеспівів у рукописах почав збільшуватися, проте їх склад і надалі був нестійким – вводився цикл незмінних піснеспівів Всеношної, відповідно до діючого вже сторіччя Єрусалимському статуту.

У першій половині XV ст. почала змінюватися редакція невменого Ірмологіона. В цей період відбуваються пошуки більш ефективної форми фіксації мелосу, в рукописах помітні розбіжності невменної графіки піснеспівів між списками, в іншій розстановці акцентованих невм. В середині XVI ст. Ірмологіон стає універсальною книгою, до якої увійшли церковні співи, що виконувалися під час богослужінь упродовж церковного року. Багатожанровий збірник увібрав піснеспіви з різних богослужбових книг української православної церкви. Масове поширення цього збірника було наслідком значного піднесення церковно-музичної освіти, і саме Ірмологіон стає одним із головних навчальних посібників. Характерною рисою Ірмологіонів у XVI–XVII ст. є вибраний репертуар піснеспівів, який був переважно святковий, тобто естетичні критерії при відборі були визначальними. У процесі формування збірника викристалізувалися його певні структурні типи, які були зумовлені культурно-історичними традиціями та практичними потребами: жанрово-тематичний, календарно-мінейний і гласовий.

Півчі книги Стовпового (невменого) розспіву раніше писалися на пергаменті у вигляді самостійних кодексів, кожен з яких орієнтувався на певне богослужбове коло або тип піснеспівів. В останній третині XV ст., з переходом на папір, вони починають об'єднуватися у збірники, свого роду антології піснеспівів. Збірники могли включати як

повний корпус невмених піснеспівів, необхідних для здійснення богослужіння в будь-який час, так і окремі частини в різних поєднаннях – Ірмологіон, Октоїх (нерідко його літургійні цикли – недільні, східні, богородичні, євангельські стихири – поміщалися в різних частинах рукопису), Стихирар різної повноти та більш-менш розгорнуті фрагменти Обіхода.

З XV по XVII ст. збільшується кількість нотованих богослужбових текстів, які раніше не нотувалися. Це, ймовірно, було продиктовано зміною Студійського статуту на Єрусалимський і необхідністю підготувати певний комплект півчих книг, що відповідали зміні богослужбової практики української православної церкви. Та все ж таки, головною причиною багатоманіття та варіативності богослужбових півчих збірників були певні соціально-історичні чинники. За відсутності централізованої ієрархічної влади були створені умови для виникнення і розвитку регіональних шкіл церковного та богослужбового співу. Разом із Києво-Печерською лаврою в Києві активізували свою діяльність регіональні церковні братства та монастирі, в яких сформувалися власні півчі школи. Серед них найбільш відомими були Львівське Успенське братство, Супральський монастир, Луцьке Христо-воздвиженське братство, Манявський (Великий) скит (Галичина), Дерманський монастир (Волинь). Отже, богослужбові півчі книги були засобом практичної систематизації і класифікації Стопового (невменого) співу. Ці нотовані збірники допомагали півчим орієнтуватися в складній і багатоступеневій невменній структурі.

Список використаних джерел

1. Лифшиц А. Л. О датировке Стихираря из Троице-Сергиевой лавры. Сборник статей в честь 75-летия Г. З. Быковой. М., 2003. С. 96-101.
2. Лозовая И. Е. Знаменный распев URL: https://w.histrf.ru/articles/article/show/znamiennyi_raspiev_znamiennyi_ropiev_znamiennoe_pieniie_kriukovoie_pieniie.
3. Мартынов В. И. История богослужебного пения URL: <https://predanie.ru/martynov-vladimir-ivanovich/book/132292-istoriya>

bogosluzhebного-peniya/#/toc14.

4. Русская духовная музыка в документах и материалах. Том 7. Книга 1: Афонская экспедиция общества любителей древней письменности 1906 Дневник С.В.Смоленского. М., 2012. – 800 с.

5. Четъи-Минеи. Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/religiya/CHETI-MINEI.html

6. Ясиновський Ю. Богоробничний культ в українській церковній монодії URL: <http://old.kultart.lnu.edu.ua/visnyk2003/07.pdf>

Пітцик Владлена Юрїївна,

аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв;

науковий керівник – доктор філологічних наук,
професор Гурбанська А. І.

ТРАНСФОРМАЦІЯ РЕКЛАМНОГО ТЕКСТУ

154

В умовах активного піднесення Інтернет-простору змінюються соціальні, економічні, політичні й культурні умови розвитку суспільства. Сфера рекламних послуг не є винятком: великі корпорації щороку виділяють більшу частку рекламних бюджетів саме на просування онлайн (станом на 2017 р. рекламні витрати брендів у мережі становили близько 36 млрд. дол.). Рекламна платформа в Інтернеті також користується популярністю в малого та середнього бізнесу, адже забезпечує широкий спектр майданчиків для презентації послуг з різним бюджетом, аудиторією, формою подання інформації, аналізом результатів рекламних кампаній, каналами розповсюдження та ін.

Дослідження передового маркетингового агентства в соціальних мережах «Mediakix» засвідчило, що сучасний споживач рекламних послуг проводить у середньому біля 10 годин на добу в соціальних мережах, тобто протягом життя середньостатистична людина витрачає 5 р. і 8 міс. на соціальні мережі (для порівняння: на їжу за життя людина витрачає тільки 3 р. 4 міс.) [4, Електронний ресурс]. Щороку ці дані зростають, кількість користувачів соціальних мереж збільшується, з'являються вдосконалені алгоритми для запуску, моніторингу, аналізу рекламних кампаній;

якщо конкуренція зростає – складніше привернути увагу потенційних покупців.

У зв'язку з такою ситуацією пропонується розглянути становлення рекламних текстів як одну з основних складників рекламного повідомлення, простежити динаміку їхнього розвитку, виявити головні особливості та провести паралелі трансформування в соціальних мережах. Матеріалом для аналізу стали рекламні тексти в друкованих виданнях (газети, журнали) Америки XVIII – XIX ст. – періоду розвитку перших рекламних агенцій, а також сучасні рекламні тексти в національних періодичних друкованих виданнях та рекламні тексти в соціальній мережі Instagram. Уперше пропонується проаналізувати історичну динаміку розвитку рекламних текстів у періодичних виданнях та особливості їхньої асиміляції в соціальній мережі.

Вважається, що американський соціум ґрунтується на теорії суспільства споживачів. Цій думці передував потужний індустріальний прорив у США, починаючи з 1890 р. Економіка країни прогресувала: зростала кількість робочих місць, розвивалися енергетичні й промислові сфери, збільшувалися заробітні плати, стрімко утверджувався середній клас суспільства. У зв'язку з цим зростав попит на товари масового спожитку, що й зумовило активний розвиток реклами. У 1844 р. з'являється перша друкована реклама в журналі. Виробники використовували журнали як загальнонаціональний інструмент розповсюдження реклами, що забезпечувало вихід на масовий ринок і стимулювання масового споживання.

На цьому тлі застосовувалися два підходи до створення рекламних текстів: аргументований («reason why» – дохідливого тлумачення переваг саме рекламованого товару) та атмосферний (орієнтований на вирішення іміджевих завдань). Рекламним текстам у журналах та газетах відводилася сторінка, де візуальний ряд доповнювався статтею чи розповіддю з помітним, оригінальним заголовком. Текст був розгорнутий; він містив у собі діалоги, цитати, історичні факти, сторітелінг (цікава, іноді вигадана історія), захоплюючі образи й легенди, інструкції або нові ві-

домості про використання звичного товару, життєві історії, відкриті листи анонімів та ін. Усі рекламні оголошення подавалися у вигляді невеличких художніх оповідей з певним сюжетом. Основна мета текстів – агітаційна та маніпуляційна, що характерно для публіцистичного стилю, де центральними є лінгвістичні особливості (сукупність мовних засобів, свідомо використаних автором для досягнення цілей комунікації) та екстралінгвістичні (мета, умови, форма спілкування) [1, Електронний ресурс]. Використовуючи публіцистичний стиль у рекламних текстах, автори впливали на читача за допомогою стилістичних та лінгвістичних формулювань, синтезуючи логічність, ясність, зрозумілість, інтелектуальні переконання та образність, емоційність, суб'єктивність. Поєднання лінгвістичних та екстралінгвістичних засобів, що використовувалися в рекламних текстах, зумовлювали емоційний вплив (комплексний вплив і на інтелект, і на емоційний, вольовий елемент психіки людини), внаслідок чого відбувалося переконання адресата [2, 15].

156

Сучасні рекламні тексти в журналах можна охарактеризувати прямою рекламою, де головним компонентом є візуальний ряд, а текст представлений у вигляді слогана (коротка пропозиція або словосполучення, що слугує основою рекламної інформації) [3, 57]. Іншим форматом є огляд рекламованої продукції у вигляді рекомендації від редакції; зазвичай іде стислий опис переваг, характеристика та консультації з приводу використання; відсутня художня стилістика тексту; матеріал викладається сухо, емоційно не забарвлено, стисло, точно й зрозуміло. Після перегляду рекламного звернення у споживача не з'являються додаткові запитання (групи таких рекламних повідомлень можна віднести до аналітичного жанру журналістики).

Рекламні тексти в соціальних мережах дещо відрізняються від текстів у друкованих виданнях. Насамперед потрібно вказати специфіку соціальної мережі Instagram: користувачі заходять у соціальні мережі для відпочинку і з метою дізнатися про новини з життя друзів та улюблених блогерів. Цільова аудиторія вже налаштована позитивно

до сприйняття інформації. Спостерігається тенденція до персоналізації (на перший план виходить людина – власник) комерційних сторінок: споживач бачить, хто до нього звертається з рекламною пропозицією та що зумовлює виникнення емпатії до рекламодавця.

Рекламні тексти в Instagram можна поділити на три групи: 1) порада від друзів; 2) огляд блогера (лідер думок); 3) контекстна реклама, яку налаштовує безпосередньо рекламодавець. Як правило, рекламний текст, котрий висвітлюється у друзів на сторінці, становить собою емоційно забарвлений огляд, створений під впливом ситуативної реакції «тут та зараз». Рекламний текст від блогера більш виважений (грунтується на аналізі та фактажі), проте також має емоційне забарвлення та виражає власну оцінку товару; він може набувати форм розповіді з фігуруванням рекламованого товару як вирішення поставленої проблематики. Контекстна реклама – це пряма офіційна реклама в Instagram, яка налаштовується через рекламний кабінет у Facebook. Формат повідомлення контекстної реклами поділяється на заголовок, підзаголовок та основний меседж. Кожен рівень тексту має окремі поля з обмеженою кількістю символів. У результаті виходить концентрований зміст обсягом в одне речення та заголовок – прирівнюється до слогана.

Характеризуючи основні підходи до написання текстів в історичній динаміці, варто зазначити, що стилістика та жанри рекламних текстів у соціальних мережах успішно поєднали в собі досвід початку й розквіту реклами в періодичних друкованих виданнях США та структуру сучасних матеріалів. Цей висновок може бути практичним базисом для рекламодавців, блогерів, копірайтерів, SMM та рекламних агенцій. Незважаючи на те, що Instagram візуальна соціальна мережа і тенденції трендів свідчать про залучення уваги користувачів завдяки нестандартному візуальному ряду, змістовна частина рекламного повідомлення відіграє суттєву роль. Аудиторія з кожним роком усе критичніше ставиться до контенту (інформація, зміст). Візуальний складник тільки привертає увагу; ключову роль

у прийнятті рішення про покупку або підписку на сторінку відіграє саме текст рекламного повідомлення. Чим яскравіший та різноманітніший заголовок поста і текстова презентація товару, тим довше споживач знаходиться на сторінці рекламодавця, що, своєю чергою, підвищує рейтинг сторінки алгоритмами, а відтак – забезпечує ширше охоплення органічної аудиторії і зменшення витрат рекламних бюджетів.

Проведене дослідження, що є початковою ланкою в дослідженні еволюції рекламного тексту в різних формах подачі інформації, може використовуватися для подальшого аналізу жанрових і стилістичних рекламних текстів на телебаченні, радіо та їх застосуванні в сучасних реаліях digital маркетингу (будь-яке просування онлайн).

Список використаних джерел

158

1. Єгіна Є. Розвиток американської реклами на початку ХХ ст. [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://www.advertiser-school.ru/advertising-history/american-ad-in-the-early-of-20-century.html>. Назва з екрана.

2. Зирянова Н. С. Рекламний текст у сучасній культурі: феноменологічні та гносеологічні особливості : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.01 «Онтологія і теорія пізнання»; Челябінський державний педагогічний університет. Челябінськ, 2012. 20 с.

3. Назайкин А. Рекламний текст в сучасних ЗМІ: практ. посіб. ЕКСМО, 2007. 352 с.

4. Mediakix Team How Much Time Do We Spend On Social Media? [Electronic resource] Mode of access: <http://mediakix.com/2016/12/how-much-time-is-spent-on-social-media-lifetime/#gs.aQEIXHT7>. Title from the screen.

Полякова Тетяна Ігорівна,

аспірантка Київського національного університету
культури і мистецтв;

науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
доцент Оборська С. В.

ПРАВОПРОСВІТНИЦТВО ТЕКСТУ

Текст – як відображення мови і як культурна спадщина – має свій стиль. Мова закарбовується саме характером стилю написання (Д. Свіфт влучно зауважив, що стиль – це властиві слова на своєму місці). Занотовано лінгвістами та вченими-юристами, що певний стиль нормативно-правового мовлення і розроблення нормативно-правових актів дає змогу відрізнити професійний текст від побутового. Стиль нормативно-правового тексту свідчить не про абстрактність висловлювань, образність лексики та фразеологічність, а про точність та лаконічність понять, логічність та граматичність донесеної думки до громадянина. Підсумовуючи сказане, можна аналітично розрізнити культурні ознаки тексту мови та стилю закону від розмовно-побутового стилю мови й тексту. Можна стверджувати, що текст юридичного стилю мовлення має бути нейтральним для громадянина, не нав'язливим та об'єктивним і без емоційного складника, який сприяє викладенню та донесенню думки до населення держави в доступній і лаконічній стильовій формі.

Не можна не зазначити, що функція тексту – передавання інформації від покоління до покоління. Розглянувши текст як інформаційну спадщину, котра розвивається та вдосконалюється, можна стверджувати, що значення тексту є невід'ємною державною цінністю. Своєю чергою, текст закарбовано та захищено правом держави, а це є незаперечним фактом правопросвітницької діяльності, адже законодавством проіндексоване право володіння інформацією для будь-якої верстви населення. Функціонал передавача нормативно-правових актів, службових листувань

або ж перелік кодексів доступний для зчитування та розуміння для кожного, хоча і носить офіційно-діловий стиль.

Однак офіційність тексту не одразу набула лаконічності та однорідності сприйняття суті написаного. Протягом багатьох століть учені-юристи занотовували терміни психологічної культури юриста та закономірності людської поведінки від праці Аристотеля «Про душу» аж до XVI – XVII ст., доки в науковий обіг увійшов термін «психологія», який у XVIII ст. вживався на позначення окремої галузі знань про психічне відображення дійсності через текстову основу. Психологічна культура юриста – це органічна єдність психологічної освіченості (знань, навичок, прийомів автотренінгу, саморегуляції тощо), волі, відповідних професійно-психологічних якостей, які чинять ефективний вплив на розв’язання правових ситуацій [3].

В основі аналітичного дослідження, можна розглянути і вторинний складник тексту – підтекст, значення якого має психологічне забарвлення сприйняття людиною самого тексту. Фактор сприйняття, як відомо, має індивідуальний характер функції погодження, протиріччя та конфліктності. Багаторічний досвід учених трактував по-різному проблеми виникнення конфліктів. Так, Е. Мейо, Т. Парсонс, Е. Дюркгейм наголошують на стійкості і стабільності соціуму, інтерпретуючи конфлікт лише певним відхиленням, «захворюванням» людських відносин та взаємонепорозумінням. Натомість М. Вебер, К. Маркс позиціонують конфлікт як необхідний чинник у поясненні соціальних процесів і змін. Не можна відмовитися від конфліктності тексту та підтексту його сприйняття, адже це єдиний природний процес, який прямує до єдиної мети – пізнання та збагачення людини в інтелектуальній градації. Якщо розглянути в психологічній паралелі значення тексту, то можна прийти до висновку, що дієве навантаження на функцію його сприйняття має зовнішнє та внутрішнє походження, адже кожен людина зрозуміє і засвоює свій власний підтекст. Це є процес засвоєння інформації. За визначенням С. Рубінштейна, «процес міцного засвоєння знань

– центральна частина процесу навчання. Це психологічно дуже складний процес. Він ніяк не зводимо до пам'яті або до міцності запам'ятовування» [2].

Якщо розглянути комунікативний складник соціокультурного життя, то текст винятково займає важливу сходинку для процесу поєднання людей різних соціально-орієнтованих груп, оскільки закон впливає на життя мільйонів людей. Дослідження М. Бахтіна засвідчили, що «стиль інакше не мислиться, як у зв'язку зі сферою спілкування» [1]. Можна стверджувати: юридичний стиль тексту допомагає встановити комунікативний зв'язок між різними верствами населення, адже це є мова закону. «Закон рівний для всіх», – зазначено в Загальній Декларації Прав Людини та затверджено Генеральною Асамблеєю ООН. Завдяки текстовому аспекту загальнонаціональний проект «Я МАЮ ПРАВО» здійснює своє найголовніше завдання підвищити правову освіту та культуру громадян.

Водночас можна додати, що текст певною мірою є відображенням юридичної історичної довідки про те, що правова свідомість людини завжди існувала й набувала свого органічного розвитку, окультурювала її правоповедінку та соціокультурну позицію в суспільстві. Юридичне підґрунтя тексту дає змогу громадянину не лише усвідомити й застосувати на практиці свої правові можливості, а й відрізнити стовпи соціальних інститутів моралі гуманізмом та розсудливістю.

Список використаних джерел

1. Бахтін. М. Проблема речевих жанров. Полное собр. соч.: В 7 т. – Москва, 1996. –Т.5. – 241 с.
2. Рубінштейн С. Л. Проблеми загальної психології. Москва: Педагогіка, 1973. – 85 с.
3. Юридична психологія. Підручник / За редакцією Кондратьєва. Київ. 2000. – 351 с.

Радіонова Людмила Олексіївна,

кандидат філософських наук,

доцент кафедри філософії і політології

Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова

МІСЬКИЙ ТЕКСТ І РАКУРСИ ЙОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Місто явлене не лише у своїх зримих, речових формах, а й у слові, літературних текстах, системі живих образів, що продукуються культурою. В останні десятиліття в культур-філософії проявився загострений інтерес до дослідження образу міста і міських текстів. Цей інтерес обумовлений процесом інтенсивного теоретичного вивчення тексту, що розвивався в структуралістських концепціях Р. Барта, Ц. Тодорова, Ю. Кристеві, у працях представників семіотичної школи – Ю. Лотмана, Б. Гаспарова, В. Топорова, Вяч. Вс. Іванова, Б. Успенського й ін.

162

Множинність трактувань поняття «текст» привело до «об'ємного і рухливого, а не мертво-буквалістського наповнення цього поняття» [5, 35]. Під «текстом» може розумітися будь-яка семантично організована послідовність знаків. «Текст міста», або «міський текст», теж є послідовністю знаків, семантично організованою своєю приналежністю до цього феномену – міста. За А. П'ятигорським, будь-яке утворення, котре можна назвати текстовим, повинно бути відмічено кількома ознаками: «По-перше, текстом вважатиметься тільки таке повідомлення, яке просторово (тобто оптично, акустично або в будь-який інший спосіб) зафіксоване. По-друге, текстом вважатиметься тільки таке повідомлення, просторова фіксація якого була не випадковим явищем, а необхідним засобом свідомої передачі цього повідомлення його автором чи іншими особами. По-третє, передбачається, що текст зрозумілий, тобто не потребує дешифрування, не містить тих, що заважають його розумінню лінгвістичних труднощів» [6, 145]. Поняття «текст» ставало в семіотиці ключовим.

Ю. Лотман розглядає «текст як знакову систему»; у рам-

ках семіотичного підходу починається глобальне дослідження міських текстів. Семіотичний підхід до міста стає дуалістичним, тому що, з одного боку, місто розглядається як текст, а з іншого – як джерело породження текстів [5, 19].

Коли ми ведемо мову про текст міста, услід за В. Топоровим маємо на увазі особово-біографічні, історико-культурні, топографічні, топонімічні, ландшафтні, кліматичні й інші урбаністичні реалії [8, 53]. Згідно з М. Гололобовим, аналіз міського тексту вимагає виходу за межі традиційних методів дослідження; потрібний мистецтвознавчий ракурс, який дає змогу розпізнати серед безлічі текстових знаків ті, що відносяться до міста. [3, 181]. Живопис, музика, кінематограф, архітектура – усі ці види мистецтва є простором для маніфестації міського тексту. Без урахування цих уявлень про феномен міста неможливо аналізувати способи його художнього досягнення і репрезентації в культурі.

Термін «міський текст» має діалектичний характер, який припускає взаємопроникнення категорій культури (місто) і літератури (текст). У зв'язку зі зростанням уваги до питань дослідження міських текстів і їх понятійною невизначеністю – «поліфункціональністю» виникає потреба в уточненні «міського тексту» як культурологічної категорії. Безумовно, визначити чіткі межі поняття «міський текст» неможливо, оскільки це поняття є рухливим. Багато в чому породжена міським міфом, укорінена в міській свідомості ідея міста містить у собі його вищий духовний сенс, «душу» міста, на думку М. Анциферова, яка характеризує міський організм як конкретну індивідуальність [1, 23]. Іншими словами, ідея міста представляє прихований, іманентний зміст його буття, – те, що П. Гайденко розглядає як феномен буття [2, 358–359].

Так само «стійким компонентом міського тексту», на нашу думку, треба вважати міський топос, який визначає просторовий топос як елемент місця існування людини. Топоси художньої структури міського тексту використовують константні образи місця, такі як: елементи міського пейзажу, мотив, міська тема й ін. Топоси як складні куль-

турфілософські концепти служать причиною для зародження цілої сфери сенсів, що несуть в собі основну ідею міського тексту, де їх функція визначається «продуцируємістю» смислової заданості образів міської свідомості і концентрацією в собі основної ідеї, що виявляє зв'язок усередині тексту на рівні «місто-людина».

Міський текст дає нам не лише власне образ міста, але й образ міської свідомості, що допомагає розкрити багатства культурної і людської пам'яті, а також стати сховищем пам'яті історичної. Ю. Лотман указував, що «місто – це механізм, який постійно наново народжує своє минуле, яке має змогу стикатися із сьогоденням немов би синхронно» [5, 36].

У структурі міського тексту особливу важливість має концепт руху. Варто зазначити, що на межі ХІХ – ХХ ст. відбувається оновлення естетичної парадигми. Нова картина світу репрезентує місто не лише як буттєвий простір, але і як елемент людської свідомості, котрий стає «найважливішим доданком» життя. Ще варто відмітити, що вже в архаїчному уявленні про світ, у древніх греків, наприклад, значущість міста проявлялася в онтологічному, сакральному сенсі. Представники символізму й авангарду зверталися до архаїчних уявлень про місто, що формувало ентелехію цієї культури, передавання одних культурних кодів та архетипів за допомогою мистецтва.

Проблема міського тексту включає не лише міський топос, але й такі поняття, як міський локус, міська топіка. Найчастіше термін «локус» означає конкретне місце в просторі. Деякі дослідники (наприклад, В. Топоров) розуміють під локусом винятково гуманітарно й аксіологічно значимі для культури.місця. Як відмічає Т. Субботіна, «локус – це простір, включений в культурний текст, має прив'язку до конкретного місця, не нескінченний, тобто що має фізичні розміри й межі» [7, 111–113]. Звідси витікає, що локуси міського простору мають межі і прив'язку до місцевості. Це сприйняття межі локуса точно виражене в спостереженні П. Гольдин: «Межі локуса визначаються не лише ландшафтом, але й почуттям міри» [4, 67]. Разом

з цим П. Гольдин визначає локус як простір, який суб'єкт, персонаж тексту, може особисто випробовувати або представити, «фізично» відчувати. Локус – це місце, де відбуваються локальні події. Типологічно це об'єкти, які належать до різних класів, але їх об'єднує участь людини, фізична близькість простору – при цьому все перераховане багаторазово множить на психологічний комфорт і відчуття, що «ти удома».

Топос (від греч. *topos* – місце) – термін, уведений Е. Курциусом. У його осмисленні топос – «стійке кліше», використовуване для характеристики певних явищ і предметів, схеми виразу певної думки, що поширилися ще в античній і середньовічній літературі у зв'язку із впливом на неї риторики. В деяких випадках, на відміну від локуса як конкретного просторового образу, топос з'являється в ролі «мови просторових стосунків» (наприклад, поєднання: буттєвий топос, топос соціально-історичного часу та ін.). На відміну від локусу, топос – цей відкритий простір, місце розгортання сенсів, наслідок ряду стосунків: «людина – простір – культура».

Ю. Лотман розділяє простори на відкриті й закриті локуси. Як правило, закриті просторові образи називаються локусом, а відкриті – топосом. Проте просторові образи можуть називатися і локусом, і топосом відповідно до розуміння національного символу. Абсолютно інакше питання стоїть відносно поняття топіки. Топіка (лат. *topica*) – це сукупність топосів у певному тексті, це «метамова культури». Вивчення топіки пов'язане із філософським трактатом Аристотеля «Торіка», присвяченим вивченню топів, тобто загальних прийомів логічного мислення, використовуваних у діалозі, сприяючих досягненню істини (у ньому поставлено проблему «діалектичного» підходу до матеріалу). Окрім цього, цей термін пов'язаний із творами про топіку як про застосування загальних місць у риториці Цицерона – «*De inventione*» і «Торіка».

Категорію топіки розробляв у своїх статтях і А. Панченко, уводячи її до національного аксіологічного простору. Топіка в цілому й міська топіка зокрема, з часом набувала

в різних дослідженнях онтологічного характеру. Сприймаючись як взаємодія космічної і художньої дійсностей, у культурологічному дискурсі місто представляється як щось сакральне, про що свого часу детально писав М. Еліаде. Отже, міський топос, як і всякий інший, може з'єднуватися з міфологічними образами і набувати архетипічного характеру.

Список використаних джерел

1. Анциферов Н. П. Пути изучения города как социального организма. Опыт комплексного подхода / Н. П. Анциферов. – Л. : Сеятель, 1926. – 151 с.
2. Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века / П. П. Гайденко. – М.: Республика, 1997. – 495 с.
3. Гололобов М. А. Городской текст и ракурсы его интерпретации / М. А. Гололобов // Вестник ТГУ. – Вып. 1. – (57). – 2008. – С. 178-182.
4. Гольдин П. З. Топонимика, локус и топос малых улиц в парадигме семиотики / П. З. Гольдин // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Вып. № 11. – Ч. 2. – Тамбов : Грамота, 2012. – С. 66 - 69.
5. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // Семиотика города и городской культуры. Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. XVIII. Вып. 664. Тарту, 1984. – 140 с.
6. Пятигорский А. М. Материалы по истории индийской философии / А. М. Пятигорский. – М. : Изд-во Восточной Литературы. – 1962. – 255 с.
7. Субботина Т. В. Локус, топоним, урбоним, микропоним: к вопросу о содержании пространственных понятий / Т. В. Субботина // Вестник ЧГУ. – 2011. – № 24 (239). Вып. 57. – С. 111-113.
8. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – М.: Прогресс – Культура, 1995. – 624 с.

Рой Євгеній Євгенійович,

доктор історичних наук, професор,
професор Науково-дослідного інституту
Київського національного університету
культури і мистецтв

СИМВОЛІЗМ МИСТЕЦТВА ІКЕБАНИ – ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ТРАДИЦІЙНОЇ ЯПОНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Мистецтво ікебани в сучасній Японії є одним із найпопулярніших. Воно сприймається як символ національної своєрідності та втілення високого художнього смаку, визнаного у всьому світі. Людина, яка незнайома з культурою Сходу, з його філософією, часто бачить у ньому тільки зовнішню, екзотичну сторону, не помічаючи і не відчуваючи найголовнішого – що вони втілюють у собі найглибший сенс, а саме – розуміння і пізнання повноти життя. Все це дає підстави вважати, що стародавнє мистецтво аранжування квітів – ікебана є особливою духовною процедурою, яка дає істинну насолоду життям.

167

Справжня краса формування композицій із квітів, представлених в експозиції, виявлялася у віднайденні гармонії між традиційним та індивідуальним і відповідала естетичним вимогам. А лаконічність, природність поєднання всіх компонентів, що утворюють композицію, стали основою квіткового букета. Як писав в одному зі своїх есе Б.Пастернак, «усередині» нас існують сили, які здатні зробити в житті тільки одне: не піддати забуттю істинний голос нашої душі. Методом прояву цього внутрішнього голосу є не що інше, як те, що ми називаємо японським класичним мистецтвом. Ікебана, мета якої – досягнення щасливої гармонії між життям людини і життям рослини, є одним із найбезпосередніших і «живих» видів мистецтв у світі. Щоправда, як підкреслюють у розмові японці, очі і серце не повинні бути в полоні унормованих правил. Це значить, що при складанні композиційного букета іноді виправдані деякі відхилення від загальноприйнятих естетичних норм і канонів.

Оманні уявлення про легкість і загальнодоступність створення квіткових композицій ікебани, на жаль, нерідко призводять до того, що за межами Японії вона стає, по суті, псевдомистецтвом. На Заході ікебана розглядається часом як легке і приємне заняття у вільний час, тоді як у Японії це класичне мистецтво продовжує залишатися об'єктом серйозного пізнання, тривалого і трудомісткого навчання, освоєння священного ритуального дійства, оскільки для багатьох створення букетів цього типу є не тільки необхідним елементом національної культурної традиції, але й досконалою моделлю світобудови.

При формуванні композиційного букета ікебани виникає спілкування з рослиною. Це проявляється в тому, що майстер ікебани, який створює композицію, робить її у відповідності зі своїм смаком, залежно від пори року й відповідної їй кольорової гами. Відразу ж ще раз наголосимо, що усе починається з вибору вази, оскільки саме вона визначає контури майбутньої композиції, яка багато в чому залежить від її кольору, матеріалу, з якого вона виготовлена, і навіть форми [6,26–28]. Отже, як бачимо, основою конструкції ікебани є посудина (ваза), у якій аранжуються рослини. Тому й не дивно, що мистецтво створення квіткових композицій, його стилістичні зміни й, зрештою естетика були пов'язані з розвитком декоративно-прикладного мистецтва, насамперед керамічного, порцелянового виробництва, литтям із бронзи й виробами з лаку, як у самій Японії, так і у Китаї й Кореї.

Діалог із квітами, які було відібрано для створення композиції, подібний до спілкування з квітами в домашніх умовах, коли ми їх поливаємо і подумки розмовляємо з ними. У народі кажуть, що з рослинами потрібно розмовляти, тоді вони і ростуть краще. А тому, формуючи букет, слід пам'ятати, що емоційний стан справжнього майстра-аранжувальника криється у створеній ним композиції: якщо він сумний, має поганий настрій, то й ікебана вийде сумною, якщо веселий – життєрадісною. Це одразу ж відчувають усі, хто дивиться на неї. Але про те, як це конкретно відбувається, важко сказати, бо це дуже особисте. Людина

своїми руками проробляє маніпуляції із квітами: згинає деякі гілочки, підрізує квіти так, щоб вони довше зберігалися свіжими, обробляє їх різними хімічними та органічними розчинами.

Щодо інших компонуєчих матеріалів ікебани треба сказати, що і гілки також мають свій характер. Іноді ви хочете щось із ними зробити, наприклад, трохи їх підігнути, але вони не завжди з легкістю підкорюються, і тоді ви вдаєтесь до всіляких хитрощів, щоб досягти своєї мети і зігнути під необхідним вам кутом.

Ікебана – це свого роду мудрість, що приходить із часом. Спочатку завжди хочеться додати багато елементів. Але поступово навіть кожен початківець, який серйозно ставиться до процесу аранжування квітів, починає розуміти, що фактично навчання цьому мистецтву часто криється в умінні забирати зайве, а тому ми ріжемо гілочки, видаляємо окремі листочки, бо бачимо, як вони порушують квіткову гармонію у створеному букеті. І навіть якщо листочок дуже гарний, але він здається досвідченому аранжувальнику дещо завеликим або зайвим у його художньому творі, він його обов'язково видалить. Якщо провести паралель із людиною, то варто згадати, що ми завжди хочемо мати багато речей, не замислюючись над їх утилітарністю, так от ікебана завжди вчить задовольнятися необхідним мінімумом [8,39–40].

Це мистецтво непостійності, тому що коли аранжувальник, завершивши роботу з композицією, повертається ввечері додому, то може побачити, що якийсь листочок скрутився або якась квітка втратила свій естетичний вигляд. Він не дивується, бо розуміє, що створена ікебана гарна в конкретний теперішній момент. Існує золоте правило, про яке не слід забувати: японці ніколи не роблять ікебану на тривале зберігання. Втім, вона й не зберігається так довго, бо це неприродно, а тому треба цінувати дану мить.

Часовий початок композиції – один із найважливіших її елементів. У ній повинно бути й відчуття перебігу часу, і певний час, тобто зупинене на якусь мить «вічне сьогодні», і процес переходу від минулого до майбутнього

крізь призму сьогодення. Так, минуле у букеті втілюють повністю розпущені квіти, стручки, засохлі листки, а сьогодення персоніфікують квіти, що лише почали розпускатися, та свіжі зелені пагонці, майбутнє – бутони й набряклі бруньки. При цьому варто наголосити і на тому, що у європейському мистецтві складанням букета демонструється майстерність людини, яка створила його, тоді як творці японської ікебани прагнуть проявити в ній не свої пристрасті й смаки, не свою індивідуальність, а природну сутність представлених у букеті рослин, глибинний зміст їхніх сполучень і розташування композиції в цілому. Крім того, європейці більшою мірою прагнуть до помпезності і нарядності, багатства колориту, тоді як японські майстри ікебани до граничної строгості, навіть лаконізму у формі, обмежуючись часом двома-трьома гілочками й приділяючи особливу увагу найпростішим і скромним рослинам [12, 19–21].

170

Крім того, ікебана має і свій «ритм». Для порівняння скажемо, що «західний букет» – це велика кількість квітів, зібраних разом, у якому більша увага приділяється самим суцвіттям і їхнім колірним комбінаціям. На противагу йому традиційний японський букет – це, насамперед, лінійні аспекти оформлення, за допомогою яких підкреслюється природна простота існуючих елементів. Потяг і відраза – саме на цих двох поняттях, властивих кожній людині, базується справжня традиційна ікебана.

Різноманіттю форм, які складають композицію художнього витвору, не поступається і кольорове багатство, що має такий же глибоко символічний сенс, як і геометричні фігури та лінії. Символіка кольорових сполучень в ікебані утворює складну мову. Так, зелений колір є уособленням весни і в той же час символізує схід, тому що там народжуються день і весна як початок року. Зелений колір асоціюється із планетою Юпітер, що має таємничий блакитнувато-зелений колір. Вогонь втілює червоний – колір літа, півдня і планети Марс, а білий колір символізує осінь – час визрівання білосніжного рису і відповідає першоелементу металу (розпеченому до білого кольору). Його асоціюють

із білявим холодним кольором Місяця і сьйвом планети Венера. Найтемніша, «глуха» пора року – зима асоціюється із чорним кольором, із водою (з темними глибинними водами), із найменш яскравою планетою Меркурій. Що стосується жовтого або золотистого кольору, то він пов'язаний з останніми днями літа, персоніфікуючи животворящі сили стихії і Землю, та асоціюється із планетою Сатурн [10, 133–135].

Символічні сполучення квітів та дерев, їх поєднання в композиційному букеті ікебани також надають елемент загадковості. Мабуть, всі, хто коли-небудь розглядав японські малюнки чи картини, могли побачити своєрідне зображення сосни. Покалічена вітрами, з викривленим вузлуватим стеблом, вона стала одним із символів Японії. Сосна – це нібито «людина», яка, незважаючи на всі кліматично-природні катаклізми у вигляді виверження вулканів, землетрусів і тайфунів та інших забаганок долі, має силу і мужність, щоб не скоритись. Таку людину можна пригнути до землі, але з коренем її не вирвеш. Крім того, на відміну від сакури, ця вічнозелена рослина є ще й символом постійності та довголіття. Вона не належить до якоїсь конкретної пори року, а гордо височіє „над усіма“, залишаючись вічнозеленою і доставляючи насолоду нашому зору, випромінюючи при цьому дух довголіття і міцності. І тут мимоволі згадалися слова з вірша відомого поета Лєтяня, який писав: «Сосна видаляє з себе все старе, тому і живе тисячу років». Так, сосна та троянда в одному букеті – це вічна молодість і довголіття, сосна та родея (омото) – молодість і вічність, сосна та півонія – процвітання, півонія та бамбук – процвітання і мир, квіти капусти (хаботан), хризантема, орхідея – радість. Семантика ікебани, алегоричне та символічне значення її елементів, як можна побачити, нерозривно пов'язані з естетичними якостями її складових.

Національним символом Японії є сакура і хризантеми. Природно, що ці квіти є найпопулярнішим мотивом у багатьох традиційних букетах ікебани. Так, у слові сакура є щось містичне, і на цьому наголошують самі японці у складених ними віршах. Це підтверджується, коли спостеріга-

ємо, з якою повагою вони ставляться до неї. Вона є національним символом Японії.

Пам'ятаючи, що сакура дуже швидко одцвітає (протягом 10 днів), треба поспішати. У головах людей постійно присутня думка, що процес цвітіння був нібито символом швидкоплинності життя, і в цьому вони також вміли знаходити естетичну насолоду. А оскільки сакура – дерево божественне, то її частина цієї випромінюючої від квітів божественної аури повинна була передаватися і всім тим, хто ними милується і насолоджується.

Що стосується іншої символічної для країни квітки, то зазначимо, що мистецтво складання композицій із використанням хризантем продумано японськими майстрами дуже ретельно. Філософсько-поетичні асоціації, пов'язані з цією квіткою, особливо багатопланові та глибокі. Хризантеми уподібнюють самотнім вершинам з їх розумінням власної гідності та спокою, вони наче шляхетні люди з їхнім почуттям обов'язку. Ці рослини унікальні та втілюють у собі сутність осені [4, 11].

Гілка абрикосового дерева також нерідко використовується в букетах ікебани. Ця рослина виступає як символ краси і жіночої тендітності, бо очі японок часто порівнюють з яйцевидними зернами абрикоса. А от квітуча гілка яблуні в квітковій композиції символізує побажання миру в родині, який запановує завдяки чесноті жінки та матері. До речі, ікебана у вигляді натюрморту з кількох яблук знаменує вічну злагоду, тоді як жасмин уособлює насолоду життям, його повноту та терпкий аромат. Дуже часто ця рослина використовується і у процесі чайної церемонії. Білизна квітів духмяного жасмину, довершеність кожної пелюстки, сильний п'яний аромат цієї квітки окреслюють її своєрідність, як знак справжності буття і прагнення насолоджуватися ним, і, зрештою, знайти це буття.

Усі квіти і гілки змінюються в залежності від пори року, і вже в цьому є певна краса трансформації. Але до цієї природної краси можна додати цікавий художній задум творця композиції, красу посудини для квітів і місця, де ставиться рукотворний букет. Коли ці три елементи гар-

монійно зіллються в єдине ціле, народжується чудовий витвір мистецтва, який носить назву ікебана.

Її створення і полягає в тому, щоб трансформувати природну красу в штучну художню красу квіткових композицій. Для цього потрібні очі аранжувальника, які вміють розгледіти її в обрисі найскромнішої, невибагливої квітки, і, безумовно, руки, які здатні втілити цю красу в ікебану. Але очі, що виявили красу квітки в природних умовах її існування, повинні віртуально побачити цю красу і в букеті, тобто уявити, як квітка буде виглядати в композиції, як її краще використати, щоб рукотворна краса ікебани проявилася якнайповніше і багатогранніше. Той, хто хоче серйозно зайнятися ікебаною, повинен навчитися аналізувати готові композиції. Миттєвий погляд не допоможе починаючому майстру аранжування квітів при самостійній роботі [13, 21–22].

Призначення ікебани – створити відчуття живої природи, що безперервно змінюється і розвивається, тому дуже важливо, щоб матеріали, які використовуються в процесі формування композиції букета, відповідали сезону. А створений букет відображав не лише нинішній стан Природи, але і внутрішній стан майстра-аранжувальника.

173

Список використаних джерел

1. Большой японско-русский словарь. Т. 1-2. – М., 1970.
2. Деглин В. Функциональная асимметрия – уникальная особенность мозга человека. // Наука и жизнь/. – № 1. – 1975.
3. Жуков Е. М. История Японии. – Москва, 1939.
4. Зелинский А. Н. Идея космоса в буддийской мысли. // Страны и народы Востока/. Вып. 15. – Москва, 1973 .
5. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. – Москва, 1967.
6. Кавабата Ясунари. Би-но сондзайто хаккен (Существование и открытие красоты). – Токио. 1969.
7. Кодзизэн. Японский толковый словарь. Изд. 1-е. – Токио, 1961.
8. Николаева Н. С. Декоративное искусство Японии. – М., 1972.
9. Ольденбург С. Ф. Жизнь Будды. – Прага., 1919.
10. Радуль-Затуловский Я. Б. Конфуцианство и его распространение в Японии. – Москва, 1947.
11. Сэй Сёнагон. Записки у изголовья. – Москва, 1975.
12. Токутоми Рока. Природа и человек. // Восточный альманах. Вып. 1. – Москва, 1957.

Сидоровська Євгенія Андріївна,

кандидат культурології,

старший викладач кафедри філософії

Київського національного університету

культури і мистецтв

СМИСЛОВІ МОДИФІКАЦІЇ ПОНЯТТЯ «ЖИТТЄВИЙ СВІТ» У ФІЛОСОФСЬКИХ ТЕКСТАХ МЕЖІ ХІХ - ХХ СТ.

Історико-філософська традиція осмислення широкого кола питань, що, зрештою, були об'єднані в проблемі «життєвий світ» людини, виявила свій потенціал у специфіці культурологічного аналізу, який почав формуватися наприкінці ХІХ - на початку ХХ ст. У тогочасних текстах культурфілософії чітко визначилися дві тенденції: філософія, що орієнтується на науку (сцієнтизм), і протилежну їй течію, котра предметом дослідження обрала феномен життя. Яскравим представником останньої був німецький філософ Е. Гуссерль, який і ввів у науковий обіг поняття «життєвий світ».

174

Згідно з теорією Е. Гуссерля, «життєвий світ» - це світ не тільки природи, а й створений людиною і людством світ «другої природи», її особливих предметностей і смислів. Оточуючий нас світ - це завжди і світ соціокультурний, історично визначений та даний, заповнений штучними феноменами, створеними людиною, залученими до орбіти її діяльності «тут» і «зараз». «Контраст між суб'єктивністю життєвого світу та «об'єктивним», «істинним» світом полягає лише в тому, що останній становить собою теоретико-логічну субструкцію, котра охоплює те, що принципово не сприймається, принципово не пізнається в досвіді в своєму власному самотньому бутті, тоді як суб'єктивне життєвого світу цілком і окремо відзначено якраз своєю дійсною дослідною пізнаваністю» [3, 174].

М. Гайдеггер продовжує розвивати цю проблему, зауважуючи, що в рамках однієї цивілізації, однієї культури, одного історичного часу для кожної людини існує своє «тут-буття» (Dasein), до якого входять безліч реальностей,

що можуть зайняти своє місце в потоці подій: простір, у якому живуть люди, соціальне оточення, котре визначає їхнє буття, етичні правила, релігійні вірування, філософські погляди. Скільки людей, стільки Dasein, стільки реальностей в одному історичному часі, в одній культурі. Відтак, суб'єкт тією чи іншою мірою є свого роду джерелом породження «життєвої форми», яка втілює образи «життєвого світу», структуруючи уявлення суб'єкта про нього.

Варто зазначити, що М. Гайдеггер суттєво вплинув на розвиток філософської та культурологічної думки ХХ ст., зокрема на теоретичні розвідки німецького філософа, культуролога, психолога, одного із представників екзистенціалізму К. Ясперса.

Аналізуючи наукові тексти К. Ясперса, простежуємо його позицію, згідно з якою в бутті людини можна виокремити кілька рівнів. Перший – це існування людини як «тіла». Комунікація на цьому рівні підпорядкована принципам корисності. Другий рівень становить «свідомість» у тому змісті й структурі, які роблять її тотожною свідомості інших людей. Третій рівень – це «розум», або «дух», що розуміється філософом услід за класиками (Кантом, Фіхте і Гегелем) як цілісність мислення, діяльності, почуття, і відрізняється від розсудку як тимчасова подія від позачасової структури [7, 57–58]. Дух – це світ ідей (наприклад, ідеї про світ, про душу, про життя, про завдання нашого існування), що розкриваються людині лише в моменти кардинальних, життєвих потрясінь межових ситуацій, їх переживання й усвідомлення (хвороба, смерть, боротьба, провина й ін). К. Ясперс вважає: «Справжня цінність людини полягає не в роді або типі, до якого вона наближається, а в історично одиничній людині, яка не може бути замінена й заміщена» [7, 453].

У філософських текстах ХІ–ХХ ст. порушується питання буття людини конкретного неповторного індивіда, який повинен усвідомити свою ситуацію і взяти на себе відповідальність за свою долю і долі історії (С. К'єркегор, А. Камю, Ж.-П. Сартр, Н. Аббаньяно). Але людина ніколи не існує

як ізольована та відокремлена істота, вона завжди знаходиться у зв'язку зі світом та з іншими людьми.

Простір соціального життя, відповідно до наукових текстів Ж.-П. Сартра, це завжди сфера об'єктивації, тобто сфера відчуження. Це сфера знеособлених стосунків, абсолютно чужа й ворожа індивіду; тому його справжнє існування можливе лише за повної заглибленості екзистенції в саму себе, у свій внутрішній світ, який в принципі не може бути об'єктивованим і доступним розумінню іншими.

Н. Аббаньяно згоден із Ж.-П. Сартром у тому, що сфера соціального життя сповнена вічних конфліктів і непримиренних протиріч, і все ж, на його думку, справжня реалізація людини неможлива поза суспільством. Індивід може й повинен прагнути до знаходження взаєморозуміння із собі подібними; справжня особистість може сформуватися лише в справжньому, тобто «солідарному» співтоваристві.

У філософських текстах ХІХ–ХХ ст. порушується ще одна дуже важлива проблема – проблема долі. Доля повністю знаходиться у власних руках індивіда і залежить тільки від нього самого. Людина може змінити зовнішні обставини, але її можливості не безмежні. Іноді обставини бувають сильнішими від людини, тоді доводиться змиритися з долею. Отже, доля частково залежить від самого індивіда, а почасти йому доводиться приймати її як даність. Кінцевість людини, її смертність, стать, темперамент, спадкові хвороби – усе це поза її владою і поза її волею.

Із темою долі тісно переплітається тема смерті, щодо феномену якої позиції екзистенціалістів були відмінними. Так, М. Гайдеггер, наприклад, стверджував, що лише починаючи жити для смерті, людина знаходить власну долю, виходить із «несправжнього існування». На думку Ж.-П. Сартра, смерть, як ми її проживаємо, це завжди смерть іншої людини, тому ніхто її не відчуває на собі. Цю позицію можна назвати «позиченою» в епікурейців, котрі стверджували, що люди ніколи не дізнаються, що таке смерть: поки ми живі – її ще немає; коли ми померли – нас уже немає. Згідно з позицією Н. Аббаньяно, смерть – це не тільки факт, а й можливість. Наприклад, усвідомлення того,

що можна померти з голоду, змушує індивіда працювати, щоб забезпечити своє виживання. Зрештою, саме усвідомленість смерті стає тим стимулом, що змушує людину бути в житті діяльною.

Аналізуючи проблему «життєвого світу» людини у філософських текстах ХІХ –ХХ ст., не можна обійти увагою позицію французького теоретика М. Мерло-Понті, котрий поєднує у своїй теорії концепції З. Фрейда та «пізнього» Е. Гуссерля, зауважуючи, що існує глибокий зв'язок між феноменологічними дослідженнями і психологічними аналізами, націленими на з'ясування способу буття суб'єктивності. Розглядаючи феномен «первинного відкриття світу», М. Мерло-Понті роль суб'єкта в цьому процесі відводить людському тілу, яке є, за його словами, «провідником буття в світ». «Тіло – це те, що повідомляє світу буття, і володіти тілом означає для живого зрощуватися з певним середовищем, зливатися воедино з певними проектами і безперервно в них заглиблюватися» [5, 118].

Людський (культурний) світ виникає в той момент, коли складається система «я – інший», коли між «моєю свідомістю і моїм тілом» та свідомістю і тілом «іншого» з'являється внутрішнє відношення, коли «інший» виступає не як «фрагмент світу», а як бачення світу й носій поведінки. Тіло «іншого» є первинним культурним об'єктом, пізнання якого М. Мерло-Понті розглядає на двох рівнях: 1. рівень мовчазної (природної) символізації; 2. рівень мовного (штучного) спілкування. Феноменологія слова допомагає розкрити людський суб'єкт у його фундаментальних вимірах, і прикладом цього можуть слугувати твори мистецтва.

Розвиток онтології мови спостерігається у філософських текстах Г.-Г. Гадамера, котрий зазначає, що людина отримує досвід у мові, тільки мова відчиняє для людини істину буття. «Мова – це середовище, де я і світ виражаються в початковій взаємоприналежності» [2, 520]. Саме мова конститує світ, визначає спосіб людського «в-світі-буття», саме мова говорить нам, щоб ми на ньому говорили, і саме мова апріорі обумовлює і межі, і спосіб розуміння нами власного світу й світу історії.

У текстах австрійського соціолога і філософа А. Шюца мова йде про вивчення повсякденного, щоденного знання, дослідження того, як ці знання соціально розподіляються в окремих групах людей, причетних до особливої історичної та культурної ситуації і того, як, покладаючись на ці знання, люди конструюють свою соціальну реальність. «Ми, що діють і живуть в соціальному світі, спочатку сприймаємо його в досвіді як світ природи і культури, і не як свій власний, але як інтерсуб'єктивний, тобто як загальний усім нам світ, актуально й потенційно доступний кожному; а це означає, що він включає в себе взаємну комунікацію і мову» [6, 55–56].

Як слушно зауважує український науковець А. Залужна, А. Шюц називає світ повсякденності вихідним типом досвіду, котрий не ізольований від інших. Саме тому інші смислові структури виникають на основі модифікації повсякденного «життєвого світу», у зв'язку з чим усі акти смислопокладання відштовхуються від повсякденної смислової конституції» [4, 76].

Продовження розроблення ідеї детермінації «життєвим світом» дій та вчинків людини спостерігається в текстах учнів А. Шюца – П. Бергера та Т. Лукмана «Соціальне конструювання реальності». Теоретики підкреслюють, що пересічні члени суспільства в їхній суб'єктивно осмисленій поведінці не тільки вважають світ повсякденного життя цілком зрозумілою реальністю. Це світ, що створюється в їхніх думках і діях, який переживається ними як реальний. Для вивчення основ повсякденного життя, на думку П. Бергера та Т. Лукмана, найадекватнішим є феноменологічний аналіз, адже він «утримується від причинних і генетичних гіпотез так само, як і від тверджень онтологічного статусу аналізованих феноменів» [1, 39]. Буденна свідомість зберігає чимало інтерпретацій повсякденного життя, що вважаються само собою зрозумілими. Тому в описуванні повсякденної реальності насамперед варто звернутися саме до цих інтерпретацій, хоча і в рамках феноменологічних дужок.

Аналіз текстів вищезгаданих науковців щодо «життєвого світу» людини, дає право стверджувати, що смислові зв'язки і відносини людської життєдіяльності двоїсті, оскільки вони, з одного боку, містять у собі фундаментальні залежності й детермінації від усієї повноти світу, а з іншого – ці ж смислові зв'язки завжди існують в аспекті суб'єктивного відокремлення від світу.

Отже, філософська думка в наукових текстах ХІХ–ХХ ст. виявила багатовимірність у співвідношенні реального й ідеального, природнього і штучного, суспільного й індивідуального, об'єктивного й суб'єктивного, історичного й функціонального. Починаючи з ХІХ ст., увага теоретиків зосереджується на смисловому призначенні життя людини, а в ХХ ст. поняття «життєсвіт», модифікуючись і набуваючи нових смислів, вийшло на перший план і стало наріжним у вивченні проблем людської дійсності, людського існування взагалі й у повсякденні зокрема.

Список використаних джерел

179

1. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности / [пер. с нем. Е. Руткевич]. Москва : Academia-Центр : Медиум, 1995. – 325 с.
2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод / [пер. с нем. Б. Н. Бессонова]. Москва : Прогресс, 1988. – 639 с.
3. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / [пер. с нем. Д. В. Складнева]. Санкт-Петербург : «Владимир Даль», 2004. – 388 с.
4. Залужна А. Є. Життєвий світ людини як смисловий універсум культури: морально-естетичні виміри : дис. д-ра філос. наук : 26.00.01 / Рівне, 2012. – 376 с.
5. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / [пер. с фр. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина]. Санкт-Петербург : Ювента : Наука, 1999. – 248 с.
6. Шюц А., Лукман Т. Структура життєсвіту / [пер. з нім. та післям. В. Кебуладзе]. Київ : Укр. Центр духов. культури, 2004. – 560 с.
7. Ясперс К. Разум и экзистенция / [пер. с нем. А. К. Судакова]. Москва : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2013. – 336 с.

Тимофєєва Катерина Олександрівна,

аспірантка Київського національного університету
культури і мистецтв;

науковий керівник – доктор філологічних наук,
доцент Гарачковська О.О.

ЕПІСТОЛЯРНА СПАДЩИНА ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ЦИТАТ І АЛЮЗІЙ)

Текст – це писемна культурна спадщина, яка знайшла своє відображення у мистецтві слова, а точніше – у літературі. Література є невід’ємним складником культури. Тож текст може поставати у різних жанрових іпостасях, а серед них виокремлюємо епістолярій, який тривалий час був не доступний українському читачеві через політику радянської влади. Тому настав час відродити неоціненні забуті літературні скарби. Пантелеймон Куліш є одним із найколеритніших представників української літератури, а отже, його епістолярна спадщина характеризується неординарністю письменницької думки та особистої філософії життя. Листи Куліша увібрали все різноманіття форм інтертекстуальності.

Літературознавчі дослідження останніх десятиліть переконливо доводять, що інтертекстуальний підхід можливий і продуктивний не тільки стосовно літератури постмодернізму, але й прийнятний щодо аналізу будь-якого художнього тексту різних епох. Інтертекстуальні прочитання художніх творів відкривають нові можливості: від розкриття міжтекстових взаємодій, невиявлених літературних контактів до пошуку нових інтерпретацій традиційних текстів, оновлення їх значення. Проблема інтертекстуальності розглядається в сучасній науці у сфері літературознавчих, лінгвістичних і культурологічних досліджень, які представлені в роботах М. Бахтіна, Ю. Крістевої, Р. Барта, Ю. Тинянова, Ю. Лотмана, Ж. Дерріда, В. Халізева, І. Арнольд, І. Смирнова, Н. Фатєєвої, М. Ямпольського, М. Шаповал та інших.

Незважаючи на те, що в останні роки було опубліковано вибрані листи П. Куліша, а також побачили світ монографії українських епістолографів В. Кузьменка й Г. Мазохи, присвячені осмисленню українського письменницького епістолярію ХХ ст., цілісного дослідження приватного листування П. Куліша досі не маємо.

Актуальність статті спричинена гострою потребою заповнити лакуни в аналізі інтертекстуальної основи кореспонденції П. Куліша, а також відсутністю публікацій на цю тему.

Мета дослідження – проаналізувати специфіку цитати та алюзії як найпоширеніших різновидів форм інтертекстуальності в приватному епістолярії П. Куліша.

Текстові структури приватного епістолярію українського письменника Пантелеймона Куліша є закодованим письмом-читанням, що на асоціативному рівні співвідносяться з іншими художніми текстами. У творчості П. Куліша можна спостерігати майже весь спектр пошуків українських письменників шевченківської та пошевченківської доби у сфері тематики, проблематики, поетики. Його епістолярні тексти насичені численним розмаїттям форм інтертекстуальності, а особливо цитатами та алюзіями, які є найпоширенішими у царині інтертекстуальності.

Найбільш вживаними формами інтертекстуальності є цитати й алюзії, які постійно мігрують у часі і просторі з одного тексту в інший. Цитата – це виїмка з іншого тексту. Вона може бути дослівною або видозміненою. М. Бахтін підкреслює, що введена в контекст цитата уже обов'язково тією чи іншою мірою буде видозмінена. Нове оточення може зробити включення іронічним, жартівливим або, навпаки, підсилити його емоційність [1, 423].

Головна функція цитати – закцентувати увагу на важливій частині повідомлення, посилити експресивність і емоційно-оцінюючий потенціал тексту, сприяти передачі імплікації та іронії. Цитата – своєрідна форма художньо-образного мислення, додає етичного і естетичного сприйняття прочитаного.

Алюзія чи цитата в заголовку неодмінно впливає на весь текст. У світовій літературі чимало таких текстів, відлуння яких знову й знову звучить протягом багатьох століть. До таких текстів передусім відносять Біблію. Цитати, які неодноразово використовувалися в літературі й усній мові, стають крилатими виразами.

Епістолярні тексти Куліша насичені українськими народними приказками і прислів'ями. Останні нерозривно поєднують минуле й сучасне, вбирають у себе всю мудрість попередніх поколінь і є невичерпним джерелом національної культури. Адресант використовує ці форми інтертекстуальності для надання емоційності у діалозі, створення підтексту і одночасно грайливості зі своїми листовними співрозмовниками.

Використовуючи фразеологізми та цитати з біблійних заповідей, П. Куліш має можливість полемізувати з адресатами.

182

Алюзія, за визначенням Н. Фатєєвої, – «це запозичення певних елементів претексту, за якими відбувається його впізнавання у тексті-реципієнті, де і здійснюється їх предикація» [6, 128]. Дослідниця розрізняє алюзії з атрибуцією і без атрибуції. До атрибутованих алюзій вона зараховує згадування назви твору, прізвища митця, імен героїв відомих літературних текстів, які мають підвищену впізнаваність, навіть без згадування імені їх автора.

П. Куліш дуже часто звертається до Біблії як до невичерпного джерела «чужого слова», інтерпретуючи його. Адресант вважає, що тільки з Богом у душі можна отримати життєву гармонію. Своє бачення світу Куліш втілює у листах до рідних і близьких по духу йому людей, це своєрідний діалог автора з самим собою і з читачем щодо основоположних проблем буття.

Отже, епістолярний доробок Куліша насичений колоритними прислів'ями, приказками та фразеологізмами. У листах письменника знаходимо значну кількість алюзій на противагу цитатам. Як високоосвічена людина П. Куліш звертався до історичних та культурних надбань різних народів, передаючи їх нащадкам. Це його своєрідний лист у вічність.

За останні роки українське літературознавство досягло значних успіхів у вивченні приватних кореспонденцій письменників. У минулому лишалася тенденція публікувати лише ті листи чи уривки з них, котрі б ілюстрували стереотипні положення щодо життєпису, світогляду, мистецької спадщини письменника. На часі – публікація епістолярію П. Куліша як «цілісного тексту» – з листами та ґрунтовними коментарями дослідників.

Як непересічний внесок у національну духовну скарбницю, приватний епістолярій П. Куліша потребує подальшого вивчення, а тексти – оприлюднення з розлогими коментарями фахівців.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Худож. лит., 1975. 504 с.

2. Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані. Редакція Ю. Луцького. Торонто, 1982. 326 с.

3. Кузьменко В. І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-50 років ХІХ століття: монографія. Київ: Альфа-М, 2016. 352 с.

4. Куліш П. Повне зібрання творів. Листи. В 2 т. Т. 2: Критика. Київ: Авалон, 2009. 670 с.

5. Мазоха Г. С. Український письменницький епістолярій другої половини ХХ ст.: жанрово-стильові модифікації: монографія. Київ: Міленіум, 2006. 344 с.

6. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. Москва: КомКнига, 2006. 280 с.

Трач Юлія Василівна,

кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри комп'ютерних наук
Київського національного університету
культури і мистецтв

ТЕКСТ І ПЕРТЕКСТ У СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

У сучасних соціумах і культурах текст володіє фундаментальною змістовною і структуроутворюючою значу-

щістю. Не випадково в гуманітарній науці текст – одне із ключових понять: воно є багатограним і застосовується у філософії, соціології, культурології, семіотиці, філології, інформатиці та ін. Проте перетворення тексту з матеріалу на об'єкт дослідження, що ознаменувало собою якісний поворот у науці, до цього часу перебуває у стадії становлення і розвитку. Тому у другій половині ХХ ст. текст став об'єктом міждисциплінарного дослідження й одним із базових понять сучасної гуманітарної науки.

Основною властивістю будь-якого тексту є його здатність утримувати в собі і передавати інформацію. В результаті зв'язку частин тексту між собою утворюється його цілісність, що є однією з основних його характеристик. Цілісність – характеристика тексту як сенсового цілого. Властивість цілісності утворюється в результаті відношень таких параметрів, як зміст тексту та його задум, і виникає лише тоді, коли текст стає предметом розуміння. Більше того, текст включає в себе кілька взаємодіючих системних цілісності, для кожної з яких характерний свій рівень онтологічної узагальненості, свій план змісту і план вираження і своя система категоріальних ознак.

Мова і текст у широкому плані є вмістилищем пізнавального досвіду людини в його логіко-понятійній формі. На переконання Р. Барта, текст – це недиференційована маса культурних сенсів, увібрана твором, а згідно з думкою У. Еко, текст – це діалог між створюваним текстом та іншими раніше створеними текстами: кожна книга «говорить» тільки про інші книги і складається тільки з інших книг.

Текст являє собою не лише логіко-лінгвістичне утворення – через особистість і колективність, коли вони присутні в їх діяльності та поведінці, організовуючи соціальні зв'язки, текст бере участь у створенні і конструюванні соціокультурної реальності. Специфічна риса тексту і втіленого в ньому твору – це надмірна інформація, її здатність виникати і зростати в процесі все нових і нових інтерпретацій на основі пізнавальних і соціальних механізмів свого функціонування, на основі нового історичного контексту з використанням нових технічних засобів.

Різновидом тексту є гіпертекст. Цей термін був уведений американським комп'ютерником В. Бушем і конкретизований Т. Нельсоном, який ще в 1965 р. використовував його для опису документів, які подаються комп'ютером і які висловлюють нелінійну структуру ідей, на противагу лінійній структурі традиційних книг, фільмів і мовлення. Ця характеристика організації та логіки гіпертексту є суттєвою для нього і на сучасному етапі.

Творці цієї ідеї в комп'ютерній формі та її сучасні продовжувачі під гіпертекстом розуміють складну, багатовимірну форму тексту. Гіпертекст може відрізнятися від звичайного тексту порядком проходження матеріалу, елементи гіпертексту можуть розміщуватися у вигляді ієрархічного дерева або мережевої організації, він може мати кілька рівнів короткого викладу і деталізації матеріалу, способів його представлення і т.д. Гіпертекст – це логічна форма організації знання, а також інформаційно-комунікативний феномен, який відповідає потребам інформаційного суспільства.

185

У даний час гіпертекст є широко використовуваною концепцією: гіпертекстом називають інтернет, енциклопедію, довідник, книгу з вмістом і предметний покажчик, а також будь-який текст, в якому виявляються будь-які посилання на інші фрагменти. Гіпертекст – це багатоцільовий інформаційний фонд, який характеризується повнотою викладу відомостей по тематиці, наявністю посилань між статтями, а також певним обмеженням складу розділів. Інформаційна система типу «гіпертекст» систематизує текстову інформацію і за глибиною формалізації інформації займає проміжне положення між документальними та фактографічними інформаційно-пошуковими системами.

Таким чином, текст як матеріально-знакова форма кодує в логічно впорядкованій формі сенсовий зміст у найбільш повній і ґрунтовній формі. Однак сучасна соціокультурна ситуація, породжена в основному досягненнями інформаційної глобалізації, вимагає нових способів поводження з текстом, а сам текст вона модифікує в нову форму -- гіпертекст. Останній стає засобом комунікації в суспільстві,

орієнтованому на потоки інформації, які не можуть бути повністю засвоєні суб'єктом традиційним способом.

Незважаючи на очевидність необхідності виявлення ролі тексту і особливо гіпертексту в сучасних інформаційно-комунікативних процесах, аналізу впливу гіпертекстових систем на особистість, соціальність і культуру, подібні дослідження майже відсутні. Це визначає перспективи подальшого вивчення цих категорій як феноменів сучасного суспільства.

Список використаних джерел

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс-Универс, 1994. 616 с.

2. Котовська О. В. Особливості організації гіпертексту. URL: http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visnyk_936/content/kotovska.pdf.

3. Фазыльязнова Г. И. Текст как культурный феномен. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tekst-kak-kulturnyy-fenomen>

4. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург, 1998. С. 386–410.

5. Landow G. P. Hypertexte; The Convergence of Contemporary Critical Theory & Technology. URL: <http://www.stg.brown.edu/projects/hypertext/landow/ht/contents.html>.

186

Труфанова Анна Олександрівна,

аспірантка Донецького національного університету імені Василя Стуса;

науковий керівник – доктор філософських наук, професор Попов В. Ю.

ПОЕТИЧНІСТЬ У ТВОРАХ М. ГАЙДЕГЕРА

Видатний філософ сучасності Мартін Гайдегер якимось висловився в такому сенсі, що все нове приходить у цей світ на голубиних ніжках, тобто непомітно. Свої філософські твори вчений писав під впливом раптової очевидності, яка його схвилювала. Він в сутності розмірковує над банальними речами: час, очікування, страх, пам'ять, образ, слово

та ін.- нічого такого, з чим би ми не зустрічались щодня. Захват перед цими та подібними предметами настільки великий, що інколи язик заплітається: неможливо просто написати про просте, тому що просте – завжди цілісне, його неможливо до чогось звести, можна тільки аналітично розробити на часточки, які не побачиш неозброєним оком. Є рима, яку ми можемо побачити в поезії; вона надає рядкам співзвучності. Філософські тексти Гайдеггера написані незримою римою, яка додає кожному слову завершеності й цілісності, немовби підкреслюючи поетичність і грандіозність вживання кожного слова.

Із психологічної точки зору дія рими є двоякою: з боку форми і з боку змісту. Вона, перш за все, підпорядковує віршовану мову новій закономірності, роблячи її приємнішою для слуху й легшою для сприйняття; розмежовуючи окремі вірші, вона як би розділяє їх, а насправді пов'язує їх злагодженістю.

Має рацію німецький психолог Вільгельм Вундт: «найближча причина естетичного задоволення полягає в тій легкості, з якою предмет нашого сприйняття підпадає під усталені в нашому розумі форми часу і простору». Тому-то в теорії іноді виставляється вимога римувати значні за змістом слова вірша: «якщо римуються слова беззмістовні, незначні, в нас виникає протиріччя, незадоволення: звуки говорять не те, що думка» [2]. Звідси випливає, що неправильно розглядати риму як просте звукове повторення і так само неправильно розглядати звукове повторення як внутрішню риму. Рима є звуковим позначенням завершеності ритморяду. Повторення одного слова в кінці двох рядків, що римуються між собою, є антиестетичним. Рима повинна своєю злагодженістю з'єднувати різноманітне, а не повторювати тотожне, що і є характерною смисловою особливістю для філософських текстів. Значення рими як елемента, що пов'язує розрізнені уявлення, вказує на межі, в яких можна збільшувати відстань між двома римованими віршами: якщо ця відстань буде занадто великою, то свідомість може не вловити риму. Завдання Гайдеггера висловити свою думку максимально чітко й лаконічно, щоб читач

зміг свідомо вловити риму, проте наявність усвідомлення цієї рими іноді, навпаки, ускладнює розуміння і сприйняття тексту наявністю складних синтаксичних конструкцій, тлумачення яких вимагає часу, незважаючи на їхній стислий мовленнєвий об'єм. Тому можна стверджувати, що філософським текстам притаманна невидима філософська рима, яка визначає завершеність думки.

У творі «Буття і час» М. Гайдеггером уводиться поняття деструкції, яке розвивається й конкретизується у пізнішій його творчості. Філософ прагнув покінчити з метафізичною традицією і піддавав деструктивному аналізу існуючі метафізичні поняття, щоб по-новому їх розташувати. Він вважав, що деструкція призначена для «розхитування закостенілої традиції і відшарування нарощеної нею схованок» [5, 39]. Для деструкції характерні увага до натяків, вслухання в голос буття, а також акцент більшою мірою на мовленні, аніж на тексті [4, 63].

188

Свої праці М. Гайдеггер писав з великою кількістю власних новотворів. У намаганнях подолати метафізичність повсякденної мови він прагнув створити й використати нову мову. Справжня мова, на думку мислителя, це мова непрямих повідомлень, натяків, оскільки використовує невербальну комунікацію настільки, наскільки це можливо. Натяки перешкоджають створенню одного поняття, вони є наближенням до того, звідки вони прийшли до нас. Поетична мова базується на використанні художніх засобів та відшуканні сенсу, прихованого за рядками. У своїх пошуках М. Гайдеггер звертався до поетичної мови, яка найменше пов'язана з ідеологією, політикою та іншими суспільними видами діяльності, де реалізується влада. У мові метафізики, на думку філософа, містяться приховані засади, на яких ґрунтується уся західна культура. Структурі мовних утворень метафізики властиві монологізм, однозначність, вимога математичної строгості. М. Гайдеггер уперше пов'язав мову метафізики із владою, що стане згодом однією з найпоширеніших тем західного філософського й політичного дискурсу. Він вважав, що зазначені властивості мови метафізики роблять її такою, що слугує ідеології і спрямо-

вана на виховання певних норм, вироблення бажаних правил поведінки. За сучасного ставлення до мови лише як до знаряддя, мова втрачає свій історико-культурний зміст, перетворюючись у часові символи. М. Гайдеггер вважає, що тільки прислухаючись до мови, можна досягти істинного розуміння, у мові прихований історичний горизонт розуміння, і він визнає долю буття, бо ми не говоримо мовою, а швидше мова говорить нами, мова – це дім буття. А буття говорить, насамперед, через поетів, слово яких завжди багатозначне й витлумачити його – справа герменевтики. У своїй праці «Лист про гуманізм» (1946–1947р.р.) М. Гайдеггер називає людей не «господарями всього сущого», а «пастухами буття» [7, 201]. Мистецтво зображується як сфера, що уособлює творчу діяльність, воно є «сховищем буття», котре забезпечує людині захищеність та надійність. Цим пояснюється підвищений інтерес пізнього Гайдеггера до творчості поетів (від Гомера й Піндара до Гете, Шіллера, Гельдерліна, Рільке, Тракля, Георге); меншою мірою – до художників (Рембрандт, Ван Гог, Сезанн, Клеє) та до письменників (Достоевський, Толстой, Ібсен, Пруст, Кафка). Мислитель вважає, що істина може здійснитися лише поетично, унікально відкриваючися нам і тим самим відкриваючи таємні глибини мови.

Звернення М. Гайдеггера до поезії (поетичного мислення) пояснюється й тим, що саме її він вважає найбільш здатною вслухатися в буття й вивільнити мову з тенет граматики, відкрити вихідну, буттєву структуру. «Мислення, – читаємо в «Бутті і часі», – є складанням віршів, причому не лише певним родом поезії у сенсі віршування чи піснеспіву. Мислення буття є початковим способом віршування. У ньому перш за все мовлення лише і приходить до мовлення, а це означає – приходить до свого ества. Мислення виказує диктат істини буття. Мислення є від початку *dictore*. Мислення є прапоезією, яка передує будь-якому віршуванню, так само, як і будь-якому поетичному в мистецтві, оскільки воно творить всередині ділянки мовлення. Будь-яке віршування, у цьому більш широкому і більш тіс-

ному смислі поетичного, в основі своїй є мисленням. Віршуюче єство мислення зберігає силу істини буття» [6, 54].

Поетичне мислення виявляється вищим над усі бінарні поділи (теоретичне-практичне, суб'єкт-об'єкт, поет-читач, мовчання-мовлення тощо). Поезія не є ані теорією, ані практикою, вона існує до такого поділу, це пам'ять про буття. Головна властивість поезії – проектування майбутнього, вона якнайповніше виявляє себе у накреслюванні, загадуванні майбутнього і в такий спосіб бере участь в історії, творить її [2].

Учень М. Гайдеггера Ганс Гадамер указав на те, що основу історичного пізнання складає попереднє розуміння, задане традицією. Носієм традицій і розуміння є мова. Саму мову слід визначити як гру: «грає сама гра, втягуючи в себе гравців», – стверджує Гадамер у книзі «Істина і метод». Історія схожа на твір мистецтва, це свого роду гра у стихії мови. Естетично-ігрове ставлення до істини, естетична необов'язковість служить джерелом суб'єктивізму в герменевтиці. Між тим герменевтика, з точки зору Гадамера, найбільш прийнятний засіб, якщо не досягнення гри в стихії мови, то участі в ній.

На думку Гайдеггера, «говорити про поезію – це означає знаходитися над нею зверху і відповідно осторонь того, чим являється поезія. Для цього достатньо сприйняти поезію, вона повинна бути нам знайомою. Однак по-справжньому з поемою і поезією знайомий лише поет. У відповідності з формою поезії говорити про неї може лише поетична мова. В ній розмовляє поет ні над поезією, ні за допомогою поезії. Він творить своєрідність поезії. Однак він зустрічається з нею тільки тоді, коли він творить її з самого призначення поезії і тільки з нього самого. Але своєрідність належить поету не в якості самостійно придбаної власності. Його своєрідність швидше полягає в тому, що поет належить тому, задля чого він використовується» [3, 182]. Це твердження характерне для усіх митців, що знаходять себе у своїй справі, не лише для поетів. І підкреслює «сродність» обраної ними справи.

М. Гайдеггер зробив свою філософську мову мовою розмови про поезію, визначивши можливості мови для знання існування речей в часі. Як зазначав філософ, «всі шляхи думки більш чи менш відчутним чином загадково пролягають через мову» [5, 72]. Розуміння особливостей філософської мови пізнього Гайдеггера є можливим саме завдяки його самотворінню, самоздійсненню множинності гомогенних смислів. Завдяки такому «поворотному» підходу М. Гайдеггер і сам став мислителем, який здійснив переворот в осмисленні поезії, що дало йому змогу відкрити нові аспекти в розумінні поетичного. У цьому й виявляється цінність його пізніх «есеїстичних» робіт про поезію.

Список використаних джерел

1. Васильева Т.В. Стихослагающая герменевтика М. Хайдеггера // Васильева Т.В. Семь встреч с М. Хайдеггером. – М., 2004. – 336 с. – 99-116 с.
2. Горнфельд А. Г. Рифма, в стихосложении // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890-1907.
3. Мартин Хайдеггер. Стихотворение. [Перевод с немецкого Жана-та Баймухаметова] Heidegger M. Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981. 182-192 s.
4. Повторева С.М. Принцип деструкції М.Хайдеггера і деконструкція постструктуралізму / С.М.Повторева // Філософські науки: Вісник Націон. ун-ту «Львівська політехніка». – № 661. – 2010. – С.59-65 (Серія: Філософія).
5. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер; Пер. с нем. В.В. Би-бихина. – Харьков: «Фолио», 2003. – 503 с.
6. Хайдеггер М. Изречение Анаксимандра / М. Хайдеггер [Пер. с нем. Т. В. Васильевой] // Васильева Т.В. Семь встреч с М. Хайдеггером. – М., 2004. – С.47-96.
7. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме. Время и бытие. Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – С. 197-198, 201-205, 207-208.

Федоренко Ольга Юрїївна,

аспірантка Київського національного університету
культури і мистецтв;

науковий керівник – доктор філософських наук,
професор Бровко М. М.

НАУКОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ ДОЗВІЛЛЯ ЯК ЗАСІБ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТЕКСТУ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

На сучасному етапі розвитку українського суспільства одним з актуальних напрямків, що віддзеркалюють трансформації культурно-дозвіллевої сфери населення, є дослідження у різних життєвих напрямках, а особливо про водження вільного часу.

З теоретичної точки зору, дослідження сфери дозвілля населення є важливим, оскільки поняття вільного часу – істотні елементи наукового пошуку. Сучасні дослідження як вітчизняних, так і закордонних науковців свідчать про те, що дозвілля на сьогоднішній день не є багаточисельним, і тому при вивченні даного соціального явища виникають різного роду теоретико-методологічні проблеми [3, 20–21]. Крім цього, сфера дозвілля та культури швидко реагує на зміни в суспільстві, які породжують нові проблеми, що вважалися ґрунтовно вивченими раніше. Така унікальність історичної ситуації постійно відтворює об'єктивну новизну вказаного процесу і вимагає соціального осмислення проблем дозвілля, спонукає до його подальшої теоретичної розробки та удосконалення.

Наукові дослідження дозвілля свідчать про те, що вільний час є домінуючим простором, у якому відбувається фізичний, соціальний, духовний розвиток особистості. Обґрунтування цього твердження можна знайти ще в роботах стародавніх філософів (Платона, Арістотеля, Епікура, Сенеки), які пов'язують вільний час із вільною життєдіяльністю людини [3, 231].

Так, Сократ вважав дозвілля найвищим досягненням людини, Арістотель був переконаний у тому, що щастя

полягає в дозвіллі. Безсумнівно, філософи, розглядаючи природу та сутність дозвілля, обумовлювалися релігійними, соціальними, політичними особливостями, що визначали культуру та характер дозвілля Античності. Однак філософська думка Риму та Стародавньої Греції не втратила своєї актуальності й сьогодні тому, що її зміст не обмежувався культурною чи історичною специфікою, а філософи Античності брали до уваги ті проблеми, які хвилювали людство і хвилюватимуть його на усіх етапах розвитку.

З давніх-давен дозвілля розглядається як фактор регулювання соціального життя. Чи було це в Стародавній Греції, коли держава, усвідомлюючи необхідність залучення громадян до культурних цінностей, виділяла гроші на відвідування театру, чи в добу Середньовіччя, коли час людини регламентувався церковним дзвоном, чи в період панування радянської влади, коли через клубну систему пропагувалися комуністичні ідеали [5, 13]. Ці тенденції підкреслюють значущість ефективної організації культурно-дозвіллевої сфери за будь-яких часів.

193

Нині, коли демократичні цінності мають стати пріоритетом прогресу людства, потенціал соціального розвитку, зокрема, залежить від вияву й активізації соціально-педагогічного аспекту дозвілля як механізму ефективного виховного вдосконалення соціуму [7, 112]. Як зауважує Н. Цимбалюк, «...дозвілля активно реагує на зміни в суспільстві як у соціальній системі і є певною характеристикою її життєздатності, відображенням потенціалу суспільного розвитку» [8, 122].

У дозвіллевих закладах існують умови розвитку «культурної людини», котра вихована на загальнолюдських цінностях, здатна до самоактивності та може залучити інших людей до соціальної діяльності. Також такі заклади забезпечують передачу та збереження культурної спадщини.

Дослідники даної сфери зважають на те, що неможливо оминати інноваційні процеси, зокрема для вдосконалення змісту дозвіллевої діяльності. І. Белецька під дозвіллевими інноваціями розуміє «такі явища цієї сфери життєдіяльності, яких не було на попередній стадії розвитку суспіль-

ства, але які виникли і знайшли свій прояв або в абсолютно нових формах дозвіллевої діяльності, або в трансформаційних формах, що існували раніше...» [2, с. 23]. Тобто, автор визначає, що однією з новітніх тенденцій, наприклад, у молодіжному дозвіллі є використання мережі інтернет та комп'ютеризації як засобу самореалізації.

За останні роки в світовому просторі відбуваються великі зміни в поглядах на сферу дозвілля дітей та підлітків. Розвиток педагогіки дозвіллезнавства зумовив активізацію наукових розробок з означеної тематики, обґрунтування понятійного апарату, принципів і функцій, основних видів та організаційних форм, які використовуються у практиці проведення дозвілля дітей і підлітків у позашкільних закладах України, оскільки в дозвіллі вони не обмежені зовнішніми чинниками і залежать лише від своїх внутрішніх бажань та уподобань [4, 311]. Тому варто зауважити, що дозвіллева діяльність не може функціонувати без внутрішньої установки особистості, що задовольняє або ж, навпаки, заперечує розвиток, усвідомлення та реалізацію особистісних потреб.

194

Важливим етапом на шляху організації дозвіллевої діяльності для підростаючого покоління є створення такого середовища, в якому культурність, моральність будуть існувати не самі по собі, безвідносно до життєвих потреб особистості, але й будуть включенням у життєвий простір індивіда і набуватимуть для нього особистісного сенсу, вдосконалення чи опанування різних сфер суспільної діяльності, життєвої необхідності, вироблення норм практичної поведінки. Ці основні характеристики організації дозвілля в будь який період існування людства мають на меті збереження культури та її всебічний розвиток.

На сучасному етапі розвитку одним із вагомих завдань дозвіллевої діяльності є відродження культурної спадщини України. Працівники культури створюють музеї історії міст, намагаються спорудити пам'ятники видатним культурно-просвітницьким діячам. Із метою активізації громадян організовуються благодійні акції, спрямовані на збирання коштів, проводяться вечори старовинної музики, фестивалі.

Отже, до дозвіллевої діяльності звертаються не лише представники науки, а й звичайні люди будь-яких спеціальностей. Початок розвитку даної сфери іде ще від античних часів. Платон, Арістотель, Епікур, Цицерон, Сенека і багато інших бачили в дозвіллі основний елемент розвитку соціуму. Здобуваючи різні форми, трансформуючись з однієї соціальної діяльності в іншу, дозвілля як соціальний час привертало і продовжує привертати увагу вчених, які ведуть дослідження в різних наукових сферах. Сучасна наука пов'язує сутність дозвілля з одним із полюсів людської діяльності, що носить у цілому двофазовий характер: зусилля – розслаблення, робота – відпочинок, стомлюючий – рекреаційний види активності. Завдяки трансформації тексту культурної спадщини можемо передати самотні, неповторні традиції кожного народу. Наукові дослідження дозвілля в сучасній Україні стали носієм тексту культурної спадщини ще з часів Античності.

Список використаних джерел

195

1. Антология исследований культуры: Интерпретации культуры: Университетская книга. – М. : Просвещение, 1997. – 712 с.
2. Белецька І. В. Сучасна соціокультурна ситуація у сфері дозвілля молоді: / І. В. Белецька // Вісник Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка. – 2010. – №9. – С. 76-79.
3. Бочелюк В. Й. Дозвіллезнавство / В. Й. Бочелюк, В. В. Бочелюк. – К. : Центр учбової літератури, 2006. – 208 с.
4. Воловик А. Ф. Педагогіка дозвілля / А. Ф. Воловик, А. В. Воловик. – Х. : ХДАК, 1999. – 329 с.
5. Иванов К. А. Многоликое средневековье / К. А. Иванов. – М. : Алетей, 1996. – 211 с.
6. Петрова І.В. Культурно-дозвіллеві практики населення сучасної України: тенденції та пріоритети: / І. В. Петрова // Культура і сучасність : Альманах / М-во культури і туризму України, Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. – Київ : Міленіум, 2011. – № 1'2011. – С. 108-112
7. Цимбалюк Н. М. Соціологія дозвілля: навч. посіб. / Н. М. Цимбалюк. – К. : ДАКККиМ, 2001. – 180с.
8. Цимбалюк Н. М. Соціально-педагогічні проблеми удосконалення культурно-дозвіллевої діяльності в закладах культури України: (Теорія, методологія, практика) / Н.М. Цимбалюк. – К. : ДАКККиМ, 1997. – 175 с

Федотова Оксана Олегівна,

доктор історичних наук,
професор Науково-дослідного інституту
Київського національного університету
культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕКСТІВ З ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ

У контексті культурологічної науки досить важливим є пізнання культурних явищ із позицій законів їх розвитку, змін та етапів трансформації. Цьому суттєво сприяє історія культури, оскільки дозволяє виокремити різні типи культур, порівняти їх на основі зіставлення, з'ясувати загальні закономірності та особливості еволюції.

Важлива роль у даному процесі відводиться історичу культури, оскільки саме від нього залежить аналіз синтезу накопичених суспільством знань, сенсів і ціннісних орієнтирів. Такі можливості відкриваються завдяки застосуванню методу історичної реконструкції на підставі вивчення різноманітних пам'яток культури, зокрема текстів, які перетворюються на об'єкт історичної інтерпретації, тобто тлумачення, розкриття сенсу. Будь-яке явище визначається на основі його попереднього розуміння, а надалі зазнає адаптації під час його подальшого інтерпретування.

В ході історичної реконструкції самі засоби зберігання та передання інформації розглядаються дослідником, зважаючи на їх історико-культурну значимість, як важливий об'єкт.

У свою чергу текст (у перекладі з латини – «тканина», «сплетіння») є цілісною і зв'язно представленою на певному матеріальному носії послідовністю знаків, об'єднаною за змістом. Завдяки мовним засобам текст постає у формі:

- письмово-друкованого закріплення мовленнєвого повідомлення;
- фіксації через мовні знаки емоційної сторони твору;
- цілісної та самостійної структурно-семантичної одиниці мовної комунікації [8].

Між тим, практика реконструкції подій минулого завжди має суб'єктивно-особистісну ознаку в аспекті висвітлення реалій, переданих через їх сприйняття суб'єктом наукової діяльності, що нероздільно пов'язано з первісною метою і мотивом роботи з текстом. Таким чином, цільова установка, обрана щодо конкретного тексту, визначає вектор інтерпретаційної діяльності особистості. Інтерпретація, як така, є суб'єктивною і з точки зору відображення буття твору і його текстових варіацій через внутрішній стан дослідника [2].

Через це деякі явища культури не можуть сприйматися лише у текстовій формі, зафіксовані на сторінках документів, оскільки культура сама по собі існує як живий організм. Скажімо, О. Шпенглер вважав, що культура, подібно до людини, проходить від свого народження різні стадії еволюції: дитинство, юність, зрілість, старіння, в ході чого, реалізувавши увесь накопичений історичний потенціал, йде у небуття [11]. Історія культури у цьому випадку постає як своєрідний літопис життя.

197

Отже, якщо культуру розуміти як живий організм, у якому відбувається проходження згаданих етапів становлення та відмирання певних явищ і традицій, то й окремі культурні явища не можуть трактуватися виключно з позиції їх асоціювання з текстами, поданими на сторінках творів.

У дослідженнях культурологічного спрямування величезне значення відводиться текстам як засобам фіксації, закріплення, збереження та передачі наступним поколінням культурних цінностей. Не випадково Ю. Лотман зауважував, що тексти являють собою специфічні мовні утворення, які передбачають фіксацію та збереження у колективній культурній пам'яті [5]. При тому лише ті повідомлення, що записані, надалі трансформуються у текст через їх культурну значущість.

Характерним є те, що тексту культури властива довготривалість життя, на відміну від звичайних предметів реальності, які поступово руйнуються. Текст культури з плином часу навпаки зазнає накопичення навколо себе все більших обсягів інформації [7].

На думку російської дослідниці Н. Симбірцевої, текст культури являє собою цілісне висловлювання про культуру і виступає своєрідною ознакою окремої культури у взаємообумовленості її зв'язків [9].

Відповідно до філософсько-культурологічного трактування текст розуміється також не лише як мовний або знаковий об'єкт (наприклад, твір), але й у контексті людських дій, репрезентованих у формі словесного вираження. Визначальним у цьому випадку стає фактор позаситуативної важливості тексту [1].

У цілому історія культури може сприйматися у вигляді єдиного цілісного гіпертексту культури (термін «гіпертекст» вперше був запропонований Т. Нельсоном для опису документів із нелінійною структурою ідей) на підставі прецедентно організованої множинності текстів культури, які передбачають інтерпретацію [10].

З метою осягнення та висвітлення певної історичної доби та передання базових цінностей науковець спирається на різноманітні культурні тексти (словесні та несловесні) відповідно до специфіки їх прочитання. Зважаючи на те, який тип закріплення та зберігання інформаційних відомостей превалює протягом конкретного історико-культурного періоду, відбувається і створення належного корпусу текстів. У свою чергу словесні тексти розглядаються через призму традиційної інтерпретації, але як внутрішній текст у структурі культурного тексту.

Слід також вказати на таку властивість тексту культури, як діахронічна глибина, що передбачає розгляд його існування відповідно до конкретного часового простору. Такий аналіз стає можливим у контексті культурної пам'яті, на підставі чого розуміння культурних кодів може бути розширене шляхом привнесення нових елементів, які гарантують тексту своєрідну відкритість та розширюють межі його розуміння.

Таким чином, особливістю культурологічної інтерпретації текстів з історії культури можна вважати розгляд певних явищ у нелінійному порядку відповідно до тих просторово-часових періодів, яких вони безпосередньо

стосуються, на підставі прочитання і аналізу історичних реалій через осмислення тексту культури.

Список використаних джерел

1. Гаврилова Я. Текст ЗМІ як об'єкт наукового аналізу / Я. Гаврилова // Науковий вісник Херсонського державного університету: [зб. наук. праць / ред. проф. В. Олексенко та ін.]. – Херсон: Вид-во ХДУ, 2006. – Вип. III. – С.270–273. (Серія «Лінгвістика»).

2. Заніздра В. В. Аспекти інтерпретації наукового тексту / В. В. Заніздра // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство): Збірник наукових праць / Відп. ред. Л. І. Мацько. – К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2009. – Вип. 3 : До 175-річчя НПУ ім. М. П. Драгоманова. – С. 97–102.

3. Колшанский Г. В. Текст как единица коммуникации / Г.В. Колшанский // Проблемы общего и германского языкознания. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978. – С. 26–37.

4. Ліщук-Торчинська Т. Інтерпретаційні матриці історичного нарративу / Т. Ліщук-Торчинська // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. – 2013. – № 11. – С. 95–101.

5. Лотман Ю. М. Избранные статьи / Ю. М. Лотман. – Т.1. – Таллинн: «Александра», 1992. – 479 с.

6. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикёр ; пер. с фр. и вступ. ст. И. Вдовиной. – М. : КАНОН-пресс-Ц ; Кучково поле, 2002. – 624 с.

7. Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследование по философии текста / В. П. Руднев. – М.: «Аграф», 2000. – 432 с.

8. Серажим К. С. Сутність і природа інтерпретації тексту / К. С. Серажим // Наукові записки Інституту журналістики. – 2008. – Т. 32. – С. 6–11.

9. Симбирцева Н. А. Особенности прочтения текста культуры / Н. А. Симбирцева // Фундаментальные исследования. – 2013. – № 10-5. – С. 1136–1140.

10. Чилингер Е.Ю. Гипертекст в литературе, журналистике и пиаре: социокультурный аспект / Е.Ю. Чилингер // Вестник славянских культур. – № 1 (XIX). – М.: ГАСК, 2011. – С.15–22.

11. Шпенглер О. Закат Европы [Текст] : очерки морфологии мировой истории / Освальд Шпенглер. – Москва : Мысль, 1998. – [Т.] 2 : Всемирно-исторические перспективы / [пер. с нем. и примеч. И. И. Маханькова]. – 1998. –606, [1] с. : ил., портр.

Чуботіна Ірина Михайлівна,

аспірантка Київського національного університету
культури і мистецтв;

науковий керівник – кандидат технічних наук,
доцент Пенчук О. П.

ЧОЛОВІЧИЙ ОБРАЗ У МОДНИХ ВИДАННЯХ 1960–1970-Х РР. В УКРАЇНІ

60–70-і рр. ХХ ст. – це зламний період для чоловічої естетики і для країн Західної Європи, і для України. У цей час відбувається поступове відходження від майже повного ігнорування чоловічої моди кінця 1930-х рр. – середини 1950-х до дендистської естетизації чоловічих образів кінця 1970-х рр. Одну з найважливіших ролей у цьому відводиться тогочасним модним журналам, які не тільки «обслуговують» модну індустрію, подаючи актуальний костюм, але й пропонуючи цільний образ, тим самим надихаючи читачів на пошук власного стилю в одязі.

Післяреволюційна влада була сповнена рішучості ви-
найти свою особливу моду, чому сприяла нова проле-
тарська естетика та ізоляційна зовнішня політика. Була
завдання розроблення не вишуканого одягу, а техноло-
гічного та функціонального, яке не завжди відповідало
запиту моди [3, 131]. Чоловіча мода в Радянському Союзі
була в більш невігідному положенні, порівняно з жіно-
чою. Окрім післяреволюційних гасел про простоту й ма-
совість, окрім бідності воєнних і повоєнних часів, розвитку
моди для сильної статі заважали патріархальні настанови
суспільства, де чоловікам відводилась чітка роль захисни-
ка, воїна, робітника. Наприкінці 1950-х рр. хрущовська
«відлига» принесла із собою відносну лібералізацію та
більшу відкритість до західного світу. Відбувається зміна
ідеологічних віх, і «залізна завіса» вже не могла повністю
відгородити від світових модних тенденцій. У цей час ро-
биться багато кроків для піднесення легкої промисловості,
котра гальмувала порівняно із Заходом. У процесі рефор-
мування галузі одна з головних ролей відводилася агіта-

ції та пропаганді. Цьому процесу повинні були сприяти засоби масової комунікації, зокрема модні журнали, які мали доносити до радянського суспільства модні новинки та декларувати «правильний» ідейно-прийнятний смак [2, 31]. Уже після війни поступово налагоджується друк періодичних модних видань. До 1970-х рр. в Україні не було постійного видання для жінок, проте Київський будинок моделей поряд з іншими видавав оперативні робочі альбоми мод, «Моделі одягу», «Мода» тощо. Консервативна радянська мода для чоловіків найчастіше або взагалі ігнорувалась, або їй відводилося не більше сторінки, разом з дитячою модою та модою літніх жінок. У кінці 1950-х докорінно змінюється ситуація в гендерному співвідношенні в модній царині, яка почалася з появою «стиляг», першою субкультурою в радянські часи. Це були молоді люди, які слухали західну музику і вдягалися згідно з вимогами світової моди. І хоча «стиляги» не мали чіткої ідеології та структури, одразу стали об'єктом критики з боку влади та більшості населення. Їх висміювали заходи масової інформації, а такі періодичні видання, як московський журнал «Крокодил» та вітчизняний часопис «Перець», були сповнені яскравих карикатур демонструючих «моди-уроди». І якщо «легковажні» образи дівчат просто засуджувались, то юнаки в барвистому вбранні викликали шквал обурення. Модників вважали чужими елементами, агентами Заходу, «ворогами народу».

Із поступовою лібералізацією 1960-х, яка торкалася й модної сторони, пропаганда змінює акценти, і замість цькування модників, починає активно пропагувати «добрий смак». Найголовнішими рупором для цього стають модні альбоми. У 1960-х рр. це були найчастіше малюнки з моделями одягу, взуття та головних уборів. Це було три-чотири комплекти одягу на «на всі випадки життя»: повсякденний, робочий, святковий. Зображувалися найчастіше зрілі чоловіки в одязі «поміркованої модності»: верхній одяг та класичні костюми, прямого силуету та нейтральної кольорової гами, адже головним гаслом цих видань було «прищеплення гарного смаку» для широких мас населення. З

другої половини 1960-х рр. на модні рухи все більше впливає молодь, смаки й побажання якої все важче було ігнорувати. Про це свідчать видання журналу «Мода», де в різні часи працюють найвідоміші українські художники-модельєри Г. Мепен та В. Несміян. Окрім власне подання зразків моделей одягу, читачів інформували про тенденції моди, надавали «корисні поради» про використання аксесуарів, колірної гами тощо. Випуск «Моди» 1969 р. констатує: «чоловіки перестали бути покірними полоненими старих традицій вузького асортименту тканин і форм одягу» [5, 37], і подає комплекти з вузькими пальтами, молодіжні романтичні костюми, піджаки-куртки із застібками-блискавками, які нагадували сміливий стиль англійських «модс» початку 1960-х рр.

У 1969 р. у видавництві «Реклама» виходить збірник «Краса і мода». Це стає особливою подією для розвитку вітчизняної модної галузі. Із 1970 р. перший періодичний «глянце́вий» журнал в Україні кожні півроку інформує зацікавлених громадян про досягнення українських будинків моделей. Журнал був створений з ініціативи В. Несміяна, за редакцією Н. Кіллерог та Н. Шевченко; головним завданням для нього було не тільки донесення до споживача різноманітної інформації про модні новинки, але й про культуру споживання модної продукції [6, 135]. Так, видання містило, окрім ілюстративного матеріалу, статті, які торкалися всіх сторін модного процесу, різнопланові поради, відгуки на листи читачів тощо. У ньому були представлені розроблення всіх вітчизняних будинків моделей – Київського, Одеського, Львівського, Донецького та ін. Київський будинок моделей – один з найбільших та найвідоміших у Радянському Союзі – пропонував основну частину моделей для повсякденного життя та урочистих подій, Одеський будинок моделей спеціалізувався на розробці комплектів для відпочинку, Львівський будинок моделей традиційно подавав нове осмислення українського народного вбрання. В окремих випусках були сторінки з «модами країн соціалізму», які коротко інформували про модні пропозиції з РФСР, Прибалтійських республік, ГДР

та ін. У перших випусках для сильної статі відводилося не більше кількох сторінок; поодинокі моделі з'являлися у розділах молодіжного чи урочистого вбрання. Найчастіше, окрім загального розділу «Мода-чоловікам», чоловічі моделі містилися в розділі професійного та робочого одягу, якому надавалося особливе значення.

«Краса і мода», як і інші радянські журнали цього періоду, балансує між стриманістю «радянського стилю» та впливом світових тенденцій, котрі в 1970-х рр. усе більше проникають до СРСР. Керуючі органи вже добре розуміють, що просто ігнорувати моду Заходу неможливо, і на сторінках радянських журналів з невеликою затримкою та проходячи «фільтри» вітчизняного «доброго смаку» з'являється жадана поліфонія моди 1970-х. Українські модельєри вслід за світовими трендами подають особливий ретро-силует сімдесятих з вузьким верхом та розширеним низом у яскравій колірній гамі, здебільшого у вбранні для молоді, моделі ж для зрілих чоловіків усе ще витримуються в класичному прямому силуеті в суворих сіро-коричневих тонах. Із середини 1970-х рр. радянські модники впевнено наслідують прекрасній статі, не тільки у більш жіночному та романтичному стилі одягу 1970-х, а й у самому відношенні до свого вбрання. Чоловіки все більше стежать за новинками моди, шукають індивідуальний стиль. Проте через брак якісного модного одягу у звичайних магазинах люди полюють за «дефіцитом», шують у кравців, купують у «фарцовщиків» і в комісійних магазинах. Вітчизняні модельєри також намагаються крізь усі жорна неповороткої вітчизняної промисловості донести своє бачення світового модного процесу. У цей час над чоловічим комплектами працюють Ф. Габеев, Є. Кухаренко, В. Антоненко й ін.; окрім консервативних моделей, вони презентують своє бачення стилю хіпі, мілітарі, спортивного, активно долучають народні мотиви. Проте, хоча в журналі було очевидне орієнтування на світову моду, чоловічим образам бракувало динамізму й розкутості західних модних взірців, через традиційну стриманість радянської фотографії. Це часто компенсували ілюстрації, представлені на сторінках «Кра-

си і моди», особливо роботи Б. Бурмістрова [4, 201], які надавали бажаної елегантності та сучасності чоловічим ансамблям. Незважаючи на недоліки подання матеріалу та друку, український періодичний «глянець» в 1970-і рр. своєчасно інформував читачів про модний процес у країні та успішно конкурував і з іншими радянськими модними виданнями.

Можна констатувати, що процеси, які відбувалися в чоловічій моді 1960–1970-х рр., яскраво ілюструють модні видання, котрі трансформувалися разом із модною цариною. У цей період зростає увага до естетики представників сильної статі. Відкриття журналу «Краса і мода», де працюють найталановитіші модельєри, надає нового дихання українській моді, зокрема чоловічій.

Список використаних джерел

1. Васильев, А. А. Русская мода : 150 лет в фотографиях / А.А. Васильев. - М. : Слово / Slovo, 2006. - 447 с. - ISBN 5-85050-866-X.
2. Виниченко И. В. Характеристика механизмов трансляции модных образцов костюма в СССР 1950-60-х годов [Электронный ресурс] / И. В. Виниченко, О. В. Ревякина, Е. М. Тищенко, М. П. Сипливая. - Режим доступа : <http://www.gramota.net/materials/3/2012/7-1/6.html>.
3. Козлова Т. В. Стиль в костюме XX века. Учебное пособие для ВУ-Зов / Т. В. Козлова, Е. В. Ильичева. - М.: МГТУ им. А.Н. Косыгина, 2003. - 160 с. - ISBN 5-8196-0041-X.
4. Кокоріна Г. В. Фешн-графіка ХХ століття: український контекст / Г. В. Кокоріна // Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасного дизайну». К. : КНУТД, 2018. - у 2 томах. Т. 1. - С. 199 – 202.
5. Мода : пропонують Київські будинки моделей / ред. Н. С. Рогушина. - К. : Реклама, 1969.
6. Ніколаєва Т. В., Кокоріна Г. В. Творча біографія дизайнера Володимира Несміяна: між пам'яттю та свободою / Т. В. Ніколаєва , Г. В. Кокоріна // Art and Design. - К. : КНУТД, №3, 2018. - С. 132 – 144.

Шелест Тетяна Сергіївна,

аспірантка Київського національного університету
культури і мистецтв;

науковий керівник – доктор історичних наук,
професор Новальська Т. В.

ФІЛОСОФСЬКІ ОЗНАКИ ТЕКСТУ НА СТОРІНКАХ БІБЛІОТЕКОЗНАВЧИХ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ

Бібліотекознавча періодика пройшла складний шлях від часу свого заснування. Переживаючи злети й падіння, вона відграє важливу роль у формуванні й розвитку бібліотечної галузі. Видання бібліотекознавчого спрямування завжди були ефективним засобом подання та збереження інформації, розповсюдження знань із галузі. Протягом багатьох років бібліотекознавча періодика розкривала значення бібліотечної діяльності в житті людини та всебічно сприяла розвитку освіти, популяризувала бібліотеки, формувала потребу населення в отриманні систематичних знань, давала практичні поради та рекомендації.

Періодичні видання з бібліотекознавства поєднують на своїх сторінках різні тематичні напрями галузі, а оскільки бібліотекознавство як наука застосовує різні методи, дослідження, прийоми, закони, закономірності й «історично пов'язане з бібліографознавством і книгознавством, а також із джерелознавством, архівознавством, документознавством, музеєзнавством, палеографією, археографією, інформатикою, книговидавничою та книгорозповсюджувальною справою», то і на матеріали, опубліковані у фахових часописах містять філософські ознаки [1, 6]. Адже для об'єктивного аналізу літератури, узагальнення знань, побудови логічних висновків у написанні наукових матеріалів дослідники використовують філософські категорії і закономірності.

О. Воскобойнікова-Гузєва слушно зазначає: «Для реалізації дослідницьких завдань фахівці використовують спеціальні методи і прийоми, які базуються на загальноприйнятих методах наукового дослідження, але тісно пов'язані з

практикою бібліотечної справи» [1, 7]. Тобто філософські методи наукового пізнання (індукція, дедукція, аналіз, синтез тощо) широко використовуються для дослідження бібліотекознавства і поширення знань про розвиток галузі в цілому.

Ще на ранніх етапах, зокрема у 20-х – 40-х роках ХХ ст., періодика, у якій містилися матеріали бібліотекознавчого, бібліографічного й книгознавчого спрямування, була створена для реалізації ідей розвитку галузі, позитивного впливу на свідомість людей стосовно їхнього культурного збагачення та освіти. В основному видання були покликані стати дієвим засобом поширення наукової і науково-популярної інформації, авторитетною джерельною базою, що відображає поступ галузевої наукової думки, висвітлює розвиток бібліотечного, книжкового й освітнього рухів, прогресивні наукові ідеї та їхнє практичне впровадження.

Сьогодні кожен пріоритетний напрям галузі бібліотекознавства супроводжується ідейною, науковою, методичною та організаційною підтримкою фахових періодичних видань. Ефективність впливу друкованого слова зумовлює об'єднання інформаційних, пропагандистських, аналітичних та методичних аспектів змісту матеріалів, а відповідно й набуття філософського значення. Сам по собі науковий текст має низку особливостей: «науковий текст має раціональний характер, він складається із суджень, умовиводів, побудованих за правилами логіки науки і формальної логіки. Отже, важливою його особливістю є широке використання понятійного, категоріального апарату науки» [2, 6]. Праці з бібліотекознавства, як і інших наук, базуються на раціональному мисленні, використовуються термінологічний і понятійний апарат, а також аргументовані, доведені судження й висновки.

Саме наукові тексти з бібліотекознавства складають основу фахових видань, а завдяки діяльності галузевих видавництв створюється документальне підґрунтя для бібліотекознавчої освіти, зокрема підручники для закладів вищої освіти, численна бібліотекознавча література, науково-методичні, довідкові та інформаційні видання.

Отже, науковий текст на сторінках бібліотекознавчої періодики поєднує теми не суто бібліотекознавчого характеру; створений на основі філософських методів і прийомів, він має тісний зв'язок із суміжними, схожими науковими дисциплінами соціогуманітарного спрямування – книгознавством, бібліографознавством, культурологією, філософією зокрема; дослідження, опубліковані на сторінках часописів, містять філософські ознаки та сприяють поширенню освіти галузі й розвитку науки загалом.

Список використаних джерел

1. Воскобойнікова-Гузева О. Дискусійні питання розвитку теорії та методології бібліотекознавства // Бібліотечний вісник. – 2007. – № 2.
2. Сурмін Ю. Наукові тексти: специфіка, підготовка та презентація : навч.-метод. посіб. – К. : НАДУ, 2008. – 184 с.

Шклярєнко Жанна Василівна,

аспірантка Київського національного університету
культури і мистецтв;

науковий керівник – кандидат культурології, доцент
Поліщук Л. О.

207

ПЕРФОРМАНС: РОЗШИРЕННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ ПАРАДИГМИ ПРОСТОРОВО-ЧАСОВИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА

Можливість мережевого та мультимедійного втілення художньо-образного задуму потужно вплинула на сучасну культуру, збагативши просторово-часові види мистецтв новими інструментами творчості. Науково-технічний прогрес став причиною виникнення принципово нових форм арт-практик, сформувавши художнє сприйняття нового типу. До таких форм належить, наприклад, актуальне мистецтво перформансу. Його автори традиційні методи творчості використовують у поєднанні з елементами інтерактивності та віртуальності. Важливо також, що розголос про більшість мистецьких заходів поширюється через

Інтернет-контент. Зміни засобів комунікативного діалогу між глядачем та автором потребують аналізу, особливо в наш час, коли обидві сторони знаходяться під впливом чисельних медійних каналів. Констатується факт, що феномен новомедійності породжує неспецифічні форми мистецтва, супроводжуючись імбріндингом самих медіа.

Порівняно із традиційними просторово-часовими видами мистецтва (такими, як кіно і театр) у перформансі втілюються парадоксальні, радикально нові методи створення з пріоритетністю використання дисонансу, дисгармонії, деформації, алогічності, абсурду. Експериментально-пошуковий характер перформансу став відповіддю на імпульсивні зміни та активний технічний розвиток цивілізації. Зміст революційності полягає у відмові від традиційних фундаментальних принципів мистецтва: виразності, антропо- чи теоцентризму, художньо-естетичного змісту, миметизму, символізації, ідеалізації.

208

Інверсія між виставою і справжнім життям сучасного «суспільства спектаклю» поширює сферу впливу перформансу на головних героїв – глядачів/учасників, де останні відчувають жанровий фундамент імпліцитно й самостійно визначають притаманні мистецтву компоненти епатажу, гіперболізації тощо. Реальність і троп моделюються у свідомості багатовимірно, а можливість залучити реципієнта до ланки «колективних дій» «автоматично» й одночасно виявляє нинішнього «споживача» наративу як ідеального сприймача. Це є спонукаючим засобом і методом заохочення авторів до пошуку засобів урізноманітнення актуальних мистецьких заходів мультимедійними засобами.

Трансформуючи будь-які процеси в предмет глобальної демонстрації, сучасні просторово-часові види мистецтва приділяють дійству більше уваги, ніж його результату. Режим глобального видовища, у якому перманентно перебуває сучасна людина, спонукає відчувати стороннє як близьке чи особисте. Одночасно особисте перетворюється на сюжет для залучення всіх, оскільки метою сьогодення є взаємодія з іншими – «єдність в натовпі». Відчуття й переживання події в сучасній культурі – це більше, ніж «бути в курсі» подій.

Естетична специфіка перформативних мистецтв полягає в акценті на первинність і самодостатність творчого акту й можливість його виникнення в буденному середовищі. Тому сучасні акціоністські форми просторово-часового мистецтва не вимагають спеціальних професійних навичок виконавців. З метою зміни світосприйняття вони апелюють до несвідомих рівнів людської психіки.

Вдалиий конструкт атемпорального часопростору спроможний долати спотворене рекламними стереотипами мислення обивателя, який, проектуючи медіа-образи на самого себе, формує новий світогляд, змінює своє ставлення до окремих елементів культури. Часто недовговічні зображувально-тілесні перформативні композиції ірраціонального й абсурдного змісту виражають авторський потяг до традиційних просторово-часових видів: музика, театр, танець кіно тощо.

Привнесення мультимедійних основ у класичне образотворче мистецтво дає підстави інтерпретувати перформатив як майже обов'язковий елемент сучасної творчості з елементами певних рис постмодерністської стилістики. Компоненти сплетені в такий спосіб, що визначити один чи кілька творів це, до кількох жанрів/видів/форм чи лише до одного він належить складно. Сценарій, ступінь залученості емоцій і тіла глядача й ін. – усе спрямоване на досягнення мети (вплинути на хід подій повсякдення). При чому домінанта художника не є абсолютною, як це було донедавна, оскільки аудиторія – учасник, а не спостерігач дійства [6, 88].

Глядач, сформований в епоху піар-продукції, постає в ролі сприймача-копірайтера, а кордони між усіма акціоністськими практиками є доволі умовними: вони регулярно порушуються й переглядаються. Атмосфера й контекст життя реципієнта дає змогу бачити власне і його «продуктом», і «каналом» сприйняття й утілення образотворчої інтермедійності. Художній текст у новітню епоху – продукт незамкнений; шляхом «зворотного зв'язку» його можна змінити, оскільки сучасна людина потребує сугестивного впливу будь-яких форм медіальності.

У рецептивних ситуаціях глядачі без додаткових натяків привносять власні життєві аналогії, приклади, характеристики станів. Насичена образність формується в межах медійного дискурсу, де антиінституційність, неповторність, автентичність є головними елементами. Особливістю сучасності стало широке використання елементів перформативу іншими просторово-часовими мистецтвами для підсилення дії впливу, а гібридні жанри й форми завдячують цьому своїм створенням.

Сучасна мультимедійність має важливе значення в генеруванні нових жанрових форм будь-яких видів мистецтва. Епатаж і сильнодія перформансу привертають увагу глядача, перенасиченого враженнями мультиплікаційно-кіношного активізму у всіх життєвих сферах. Результатом постає новий глядач, що, з одного боку, прагне вражень, а з іншого – стає «інструментом» у руках художника. Розкомплексований «новий глядач» виявляє готовність бути залученим у провокативну сферу спонтанних мистецьких дій, внаслідок чого стають можливі цікаві варіації зображувально-виражальних практик.

Просторово-часові види мистецтв останнім часом розширилися внаслідок медіа-сфери та синтезу: відеоарт (робота з відео і телевізійними іміджами); телеком'юнікейшн-арт (в якості художнього простору використовуються відомі види віртуального простору); відеоінсталяції (конструкції з телевізійних чи відео пристроїв); нет-арт (постійно змінюване мережеве мистецтво в Інтернет, що трансформується користувачами). Сприятлива високотехнологічна культура сучасності та інтерактивні мобільні пристрої формують похідні перформативних мистецтв. До них належить медіаперформанс – жанр медіа з використанням усього спектру телекомунікаційних систем, з допомогою яких взаємодіють учасники перформансу на відстані. У ньому медіапростір не тільки формує широку аудиторію перформативного дійства, але й обумовлює зміну форми самого мистецтва, коли в простір взаємодії між автором та учасником перформансу долучаються нові учасники мережі. Відеоперформанс широко застосовуєть-

ся для документації художніх акцій. Створений «на камеру», перформанс інтегрується в інсталяцію «close circuit», експерименти з телебаченням, різноманітні експерименти на межі жанрів. Та флешмоб, що на відміну від традиційних перформансів, працює тільки із сучасними технологіями – мобільними телефонами, мережею Інтернет, ЗМІ, що дає змогу авторам та учасникам вільно реалізувати свої проекти у віртуальному чи медійному просторі, справжньому житті. Флешмоб (англ. «flash» «mob» – «сполох» і «натоп») – це завчасно спланована масова акція, де велика група людей несподівано з'являється в громадському місці [3, 268–269].

Перформанси пов'язані з медіа і мають ті ж характерні для живого мистецтва складники, серед яких: колективна творчість; подолання культурних кордонів із метою «рівноправного діалогу», пошук нових можливостей комунікації; розширення художніх можливостей новітніми технічними засобами; розширення можливостей сприйняття мистецтва за допомогою віртуального простору; усунення географічних кордонів заради мистецтва; спроба створити некомерційну форму мистецтва [4, 131].

Мережевим-товариством, соціальним мережам, інтелектуальним спільнотам притаманні також перформативні, тобто просторово часові, риси колективного авторства: форуми, енциклопедії, спільноти з поліваріантністю ідей та відсутністю обмежень у втіленні авторського задуму залучають учасників до використання засобів сучасної комунікації. Навіть не зайняті безпосередньо у створенні перформансу особи демонструють неабияку зацікавленість у групах, де перформативні заходи є активним предметом обговорень у мережі.

Отже, розширення комунікативної парадигми просторово-часових видів мистецтва акціоністськими практиками зумовлена науково-технічним прогресом і вже сформованим новим художнім сприйняттям мистецтва. Завдяки феномену перформансу виникають нові форми творчості, які «глядач» будь-коли може рецептувати відповідно до власних просторових, часових, інтелектуальних, вікових вимірів.

Список використаних джерел

1. Азбука современного искусства [Електронний ресурс] // НООС-ФЕРА. – 2016. – Режим доступу до ресурсу: http://art-noosfera.narod.ru/art_faqs_06.html. (15.01.2018).
2. Гниренко Ю. Перформанс как явление современного отечественного искусства [Електронний ресурс] / Юлия Гниренко. // GIF.RU. – 2012. – Режим доступу до ресурсу: http://www.gif.ru/texts/txt-gnirenko-diplom6/city_266/fah_348/. (21.01.2018).
3. Кириленко К. Філософія культури / К. Кириленко, О. Кундеревиц, Л. Бойко. – К., 2018. – 279 с.
4. Романюк В. Перформанс у просторі культури : архаїчні прототипи та сучасні репрезентації : дис. канд. культурології : 26.00.01 / Романюк Вікторія. – Х., 2008. – 182 с.
5. Склярєнко Г. Современное искусство Украины. Портреты художников / Галина Склярєнко. – К. : Huss, 2015. – 344 с.
6. Станіславська К. Сучасні перформативні практики: образотворчість чи театралізація? / Катерина Станіславська. // Науковий вісник КНУТК ім. І. Карпенка-Карого. – 2015. – №16. – С. 154-160.
7. Шумська Я. Зв'язок минулого і сьогодення в мистецтві перформансу / Ярина Шумська. // Вісник ЛНАМ. – 2013. – №23. – С. 78-89.
8. Яцик І. Public Art у сучасному просторі Києва. Інсталяція. Перформанс. Акціонізм / Ірина Яцик. // Сучасне мистецтво – К. : «Акта», 2008. – С. 157-161.
9. Encyclopedia Britannica [Електронний ресурс] // Edinburgh. – 1773. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.britannica.com/art/visual-arts>. (12.01.2018)
10. Schechner R. Performance Studies: An Introduction / Richard Schechner. – L.: Routledge, 2013. – 96 с.

МАТЕРІАЛИ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

ФІЛОСОФІЯ ТЕКСТУ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

м. Київ, 29 березня 2019 р.

Упорядник:

Кириленко Катерина Михайлівна

Літературна редакція:

Гурбанська Антоніна Іванівна

Спрогіс Катерина Анатоліївна

Технічний редактор:

Стратюк Вікторія Іванівна

Комп'ютерна верстка:

Юрченко Наталія Андріївна

Підписано до друку 11.03.2019 р.

Формат 500Мх700 1/8. Друк офсетний.

Ум.-друк. арк. 8,63 Обл.-вид. арк. 9,92.

Наклад 300 прим.

Замовлення №3728

Видавничий центр КНУКіМ

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру

видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції

серія ДК №4776 від 09.10.2014

